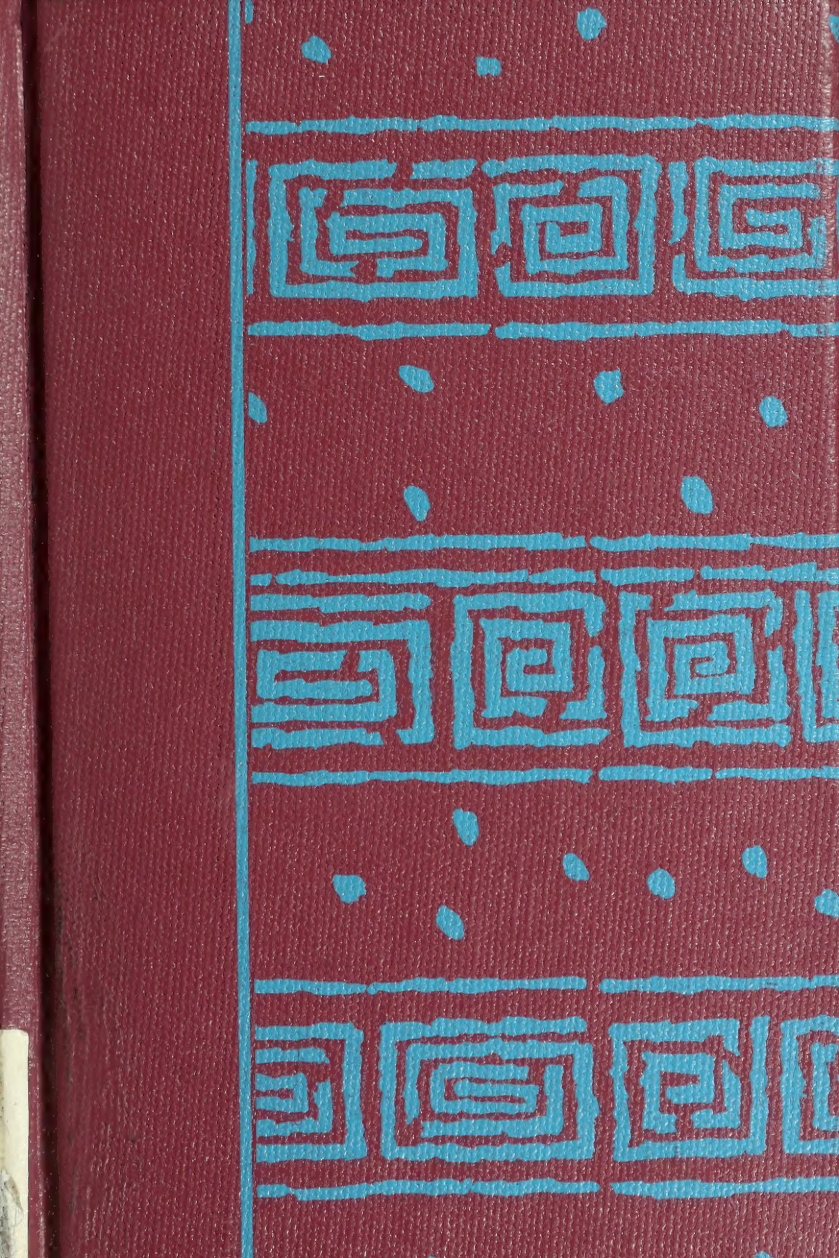


UNIVERSITÉ
YORK
UNIVERSITY
TENTANDA VIA
LIBRARIES

3 9007 0346 3491 5

Date Due

JUN 3 0 2009 SC CIRC

York Form — Cooper Graphics

HISTOIRE DE L'ART PAYOT

VOLUME 6

Histoire de l'Art Payot

I
Europe préhistorique — Afrique — Océanie — Indonésie et Asie du Sud-Est

II
Orient ancien

III
Egypte

IV
Civilisations mégalithiques — Crète et Mycènes — Peuple des steppes

V
Grèce

VI
Etrusques — Rome

VII
Débuts de l'art chrétien

VIII
Byzance

IX et X
Architecture médiévale

XI
Sculpture médiévale

XII
Peinture médiévale en Europe

XIII et XIV
Renaissance, baroque et roccoco

XV et XVI
Du classicisme à l'art moderne

XVII
Extrême-Orient

XVIII
Mexique précolombien — Amérique précolombienne —
Art colonial ibéroaméricain

XIX
Vallée de l'Indus — Inde

XX
Islam — Index général

ÉTRUSQUES
ROME

par WILLY ZSCHIETZSCHMANN
Professeur à l'Université de Giessen

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT
106, Boulevard Saint-Germain, Paris 6e

N
5750
Z73

L'HISTOIRE DE L'ART PAYOT est éditée en accord avec les éditions Stauffacher Verlag, Zurich – Lausanne – Bruxelles, qui ont publié cet ouvrage en édition de luxe sous le titre HISTOIRE ILLUSTRÉE DE L'ART MONDIAL (5 volumes reliés comprenant 2600 pages, 1800 gravures et 77 planches en couleurs, dans le format 16 × 24 cm). Cette édition de luxe est diffusée en France par l'Association Européenne d'Edition, 71 bis, rue de Vaugirard, Paris 6e.

L'HISTOIRE DE L'ART PAYOT
est publiée sous la direction de Y. BRUNHAMMER
(Musée des Arts Décoratifs de Paris).
Couverture de François Delapraz.
Imprimé en Allemagne – Druckhaus Tempelhof, Berlin-Ouest.

Tous droits réservés pour tous pays.

L'ART DES ÉTRUSQUES

Europ

C

Le Peuple et sa Civilisation

L'origine des Etrusques est obscure. On peut en dire autant d'une bonne partie de l'héritage qu'ils nous ont laissé et qui reste souvent rebelle à toute interprétation.

Certes, la science des dernières décennies a pu obtenir un ensemble de connaissances dépassant de beaucoup ce que l'on savait il y a un siècle. Ces acquisitions sont dues à l'examen attentif des monuments, aux fouilles et à un travail méthodique et minutieux, alors qu'on en était jadis réduit à des bribes de renseignements glanés chez les auteurs de l'Antiquité.

Mais cette même science s'est montrée impuissante à donner une explication nette de l'origine de ce peuple. Elle a été incapable jusqu'à ce jour de répondre à ces questions: Les Etrusques ont-ils immigré en Italie? Ou bien étaient-ils originaires du pays? Ces hypothèses peuvent l'une et l'autre s'appuyer sur l'autorité d'historiens grecs. Au Ve siècle, Hérodote défend ainsi la thèse de l'immigration: la famine, dit-il, avait contraint la moitié du peuple lydien à émigrer. Pour cette raison, Tyrsenos, fils du roi, s'embarqua à Smyrne avec ses sujets pour aller en Italie. Il chercha à s'établir dans ces territoires habités jusque là par les Ombriens.

La théorie qui soutient que les Etrusques sont des autochtones peut se réclamer de Denys d'Halicarnasse, historien grec de l'époque impériale. D'après lui, les Etrusques étaient établis en Italie depuis fort longtemps et l'on ne pouvait les comparer à aucun autre peuple. Cette assertion concorde avec tout ce que nous connaissons déjà à ce sujet. La langue des Etrusques, que nous savons lire sur environ dix mille inscriptions parce qu'elle utilise des lettres grecques, mais que nous ne sommes pas parvenus

à déchiffrer, n'est pas de caractère indo-européen: d'autre part, on ne peut la rattacher à aucune langue connue.

Les Etrusques semblent donc avoir appartenu aux races pré-indo-européennes du bassin méditerranéen. Ils s'en distinguent par un type de vie original que l'on peut suivre pendant près de huit siècles, une histoire politique qui s'étend jusqu'au premier millénaire avant l'ère chrétienne, une religion propre. Enfin, leurs œuvres d'art manifestent de façon ininterrompue une telle originalité qu'on est autorisé à parler d'un art étrusque autonome.

En revanche, les autres autochtones avaient disparu des centaines d'années plus tôt, à la suite de l'invasion de leurs territoires par les Grecs qui y introduisirent la civilisation hellénique, non sans leur avoir fait maints emprunts.

Les Etrusques conservèrent leur civilisation en dépit d'une foule de peuples étrangers avec lesquels ils vivaient, faisaient la guerre et avaient des rapports commerciaux. Leur puissance s'affirma et s'accrut jusqu'au jour où, après un long combat, ils succombèrent sous le coup des légions d'une cité sur laquelle leurs rois avaient régné et à laquelle ils avaient donné le nom qu'elle porte encore, celui de Rome. Puis, assimilés aux peuples qui les entouraient, ils disparurent à leur tour comme autrefois les premiers habitants. Seules la province de Toscane et la mer Tyrrhénienne conservent encore leur nom d'origine.

Si maintenant nous exhumons et considérons à nouveau la civilisation de ce peuple, nous reconnaissons son importance. Non seulement une telle étude enrichit notre connaissance de l'histoire actuelle, mais la contribution des œuvres étrusques au patrimoine européen est remarquable.

Cette civilisation, à l'instar de la civilisation grecque, sa contemporaine, est nettement urbaine. Les établissements des Etrusques concentrés entre Florence et Rome, rayonnaient bien au-delà de ces deux cités. C'est dans cette région que se trouvent des villes fondées par eux qui, aujourd'hui encore, sont florissantes et ont même gardé leurs anciens noms: Cerveteri, Tarquinia, Orvieto, Chiusi, Perugia, Cortone, Arezzo.

Nous attribuons à l'art étrusque toutes les œuvres provenant des sites occupés par ce peuple, à l'exception de celles, très nombreuses d'ailleurs, qui sont manifestement d'un caractère différent, principalement les œuvres d'origine grecque faciles à distinguer. Les Etrusques étaient un peuple riche. Ils achetèrent beaucoup de vases grecs: la majorité de ceux que comptent nos musées proviennent de nécropoles étrusques. Il subsiste cependant toujours des doutes sur l'origine grecque ou étrusque d'une œuvre trouvée en Etrurie: ce qui est facilement explicable si l'on considère qu'à l'exception des œuvres d'art importées de Grèce, beaucoup étaient dues à des artistes et artisans grecs installés dans les villes étrusques. C'est ainsi que Cerveteri (Caere) a le monopole d'un genre de vases grecs: les *hydries caeretanes*, provenant tous d'un seul et même atelier et présentant des caractères ioniens. A l'époque de leur fabrication (540–520), les artistes étrusques travaillaient selon les canons ioniens, ce qui rend particulièrement ardue la détermination de l'origine exacte d'une œuvre.

Supposons qu'on ait découvert un de ces vases portant des inscriptions purement ioniennes: son auteur était donc un peintre ionien établi à Caere. Néanmoins, on pourra le revendiquer comme un vase étrusque, et c'est là le point intéressant, car le style, la décoration et certaines particularités se rapprochent tellement de ce qui appartient sans conteste au patrimoine étrusque que l'hypothèse d'un produit ionien devient presque insoutenable.

Autre difficulté: la durée du déroulement de l'art étrusque, qui rappelle celui de l'art grec. Nous pouvons y distinguer trois périodes: la période primitive (7e et 6e siècles), la période moyenne (5e et 4e siècles), la période tardive (du 3e au 1er siècles). Ces époques correspondent, avec quelques modifications, aux époques archaïque, classique et hellénistique de l'art grec. La similitude de l'évolution a rendu possible l'établissement d'une chronologie, relative il est vrai, car nous manquons de points de repère permettant de dater les œuvres d'art étrusques, et qui

existent pour l'art grec. C'est donc à lui que nous sommes contraints de nous référer pour situer les œuvres étrusques.

Peut-on expliquer d'une façon quelconque cette remarquable similitude dans l'évolution artistique des deux peuples? L'explication la plus simple et la plus courante est celle de la complète dépendance de l'art étrusque vis à vis de l'art grec. Pour cela, il faudrait supposer que les princes, seigneurs ou autres personnages importants qui commandaient des œuvres d'art attendaient des artisans une exécution identique à celle qui avait cours en Grèce à ce moment-là. Et pourtant, les faits suivants ne nous offrent-ils pas matière à réflexion? Au moment même où les Grecs érigent le temple monumental, les Etrusques inaugurent le tombeau monumental. Seul le caractère monumental — et non les formes — est donc comparable dans la recherche de ces deux peuples.

Autre fait: la célèbre « discipline étrusque » qui, par ses règles et ses lois, fixait les dogmes et leur emploi dans la vie sacrée comme dans la vie profane, apparaît à Tarquinia au moment même où Solon édictait à Athènes des « Lois » applicables sur une vaste échelle. Ne peut-on penser que l'origine de ce synchronisme réside dans la soumission des Grecs et des Etrusques aux mêmes lois du destin?

Nous le pensons et le caractère particulier des œuvres d'art étrusques nous y autorise, d'autant plus que les diverses phases de l'art archaïque grec (qui englobe les arts de la Crète, du Péloponnèse, de l'Ionie et de l'Attique) correspondent précisément aux périodes de l'histoire grecque pendant lesquelles le style et l'esprit ont eu le rayonnement le plus intense.

Le Septieme Siecle

Si nous commençons l'étude de l'art étrusque aux environs de l'an 700 avant J.-C., nous devons renoncer à examiner les deux questions suivantes: Dans quelle mesure l'art était-il, avant cette

date, « italique » ou déjà « étrusque »? Et le degré supérieur de la civilisation de Villanova (ainsi nommée d'après son site aux environs de Bologne) était-il proprement étrusque ou non?

Nous éluderons ces problèmes car ils ne peuvent être résolus par la seule histoire de l'art, et leur examen nous entraînerait, tant du point de vue chronologique que du point de vue ethnologique, dans des domaines trop éloignés. Ce qui est certain, c'est que l'urne de Villanova a été utilisée par les Etrusques (à Vetulonia par exemple) et que plus tard on a transformé son couvercle en casque et que finalement l'usage en a été abandonné.

Les caractéristiques des urnes sont d'origine préhistorique. L'urne est un vase à base large qui porte une anse à l'endroit de son plus grand diamètre, et se rétrécit ensuite en un col haut, de forme conique. La surface noire du vase est décorée de traits incisés qu'accompagnent des ornements « abstraits ». Ces traits, réchampis de blanc, provoquent un violent contraste. Sous la diversité de ses aspects, l'urne semble toujours chargée de forces mystérieuses. Si elle est couverte d'un casque en argile ou en bronze, celui qui la possède est un guerrier, l'urne est son symbole, représenté sous l'apparence d'une idole.

Le septième siècle est le siècle de la transformation et de la disparition des derniers ornements géométriques en faveur d'un art s'inspirant de la « nature ». Il marque la fin d'une ère consacrée aux signes symboliques pour un art figuratif; cette mutation indique un changement essentiel dans l'attitude morale des Etrusques, pour qui l'idole, sous de multiples formes, et même à des époques ultérieures, constitue une forme d'expression habituelle. Une telle évolution est beaucoup plus significative que chez les Grecs.

C'est essentiellement dans la région de Chiusi qu'on a trouvé des urnes cinéraires d'un type particulier dont la forme primitive, bien que modifiée, s'est maintenue jusqu'au milieu du 6e siècle. Ce sont précisément ces modifications qui nous font connaître le développement de l'art étrusque et la pensée qui l'inspi-

ra. Un vase ventru contient des cendres, il est dépourvu d'ornements, toute l'expression se trouve dans le travail du couvercle. Le col cylindrique du vase est surmonté d'une large tête reposant sur un cou très court. Tous les éléments du visage sont représentés et sur la partie ventrue du vase on a modelé des seins, des bras minces, des doigts écartés (Planche n° 2). On appelle ces urnes soit des « canopes », du nom des vases de l'Ancienne Egypte qui contenaient les viscères des morts, soit des « urnes à visage ». Ces visages sont si expressifs qu'ils semblent être de véritables portraits. Le caractère d'idole prédomine encore, celui de la figure individuelle lui étant surajouté.

Un changement intervient lorsque, vers la fin du 7e siècle et au cours du 6e, la forme des urnes se rapproche de celle de l'amphore. A la place des bras, des anses apparaissent. Le couvercle de l'urne, c'est-à-dire la tête, prend l'aspect d'un visage humain très expressif, image silencieuse où la dignité de la Mort met la marque de l'éternité. Malgré leur simplification, les traits sont presque individualisés et le caractère de portrait ne peut échapper. On devine ici l'influence de la grande sculpture qui s'est développée entre temps.

L'urne représente le défunt lui-même car elle est posée sur un trône (Planche n° 3). Seule la tête a un aspect humain. La préférence accordée au visage est typiquement étrusque. Nous verrons que cette tendance se manifeste pendant toute la durée de l'art étrusque. Nous anticiperons même en disant que le portrait romain a ici son origine.

Les Etrusques disposaient d'un sous-sol riche; ils exportaient le minerai brut ainsi que des produits manufacturés dans toutes les directions. On a trouvé dans l'Acropole d'Athènes un trépied de bronze provenant d'un atelier étrusque. Les poètes vantaient « l'airain d'Etrurie » et par ces mots ils désignaient la trompette, qui passait pour une invention étrusque. Il n'est donc pas étonnant que dans ce pays les œuvres de bronze de toute sorte occupent une grande place: statuettes, statues grandeur nature, objets usuels divers, chandeliers, candélabres, encensoirs, parures, et

particulièrement trépieds, chaudrons, brasiers, etc.... Une véritable industrie s'est développée dans certaines localités: les ateliers de Vulci sont célèbres. Nous savons que dès les environs de l'an 700, tous ces objets y étaient fabriqués et que des coupes de métal y étaient employées pour le culte; leurs manches ont la forme de disques ajourés ou de roues dont les rayons représentent les membres allongés de personnages humains sur des figures d'animaux. Pour cette raison on a tendance à nommer ces statuettes « les maîtres des animaux ». Ces formes semblent encore imprégnées des abstractions du style géométrique qui régnait depuis le 10e siècle. A vrai dire, ces formes sont des silhouettes, car on perçoit à peine le mouvement sculptural qui existe plutôt par le rythme des lignes semées de petites figures, qui, s'enchevêtrant, se coupant, se ramifiant en un système complexe, constitue un ensemble abstrait d'une grande élégance.

Dans le petit brasier à trépied de Vetulonia, par exemple, une certaine tension apparaît dans le contraste entre la forme statique du bassin même (une simple calotte sphérique) et ses points d'appui qui n'assure pas une grande stabilité à l'objet.

Dans ce systéme linéaire, on trouve un homme à cheval et un oiseau, probablement un canard: l'artiste a placé le canard sous le cavalier. Deux générations plus tard, ce style qui régnait encore au début du 7e siècle disparaît. Les vases augmentent considérablement de volume et les têtes de panthères qui regardent par dessus le bord du vase expriment une nouvelle vitalité inspirée d'une nature observée et vécue. Le thème s'impose, les détails du dessin ne faisant que le confirmer. Certes, ni les Etrusques ni les Grecs n'avaient vu de lion ni de panthère et c'est à l'Orient qu'ils empruntent ces motifs. C'est pourquoi on parle d'une époque orientalisante chez les deux peuples. Cependant la vie qui palpite dans ces œuvres vient d'eux. Elle a complètement transformé l'abstraction géométrique.

On peut en dire autant de l'orfèvrerie, que des sites importants nous ont révélée. Citons la Tombe Bernardini et Barberini à Palestrina, ainsi que la Tombe Regolini-Galassi à Cerveteri. On

y trouve des grandes fibules à plaques, des broches plus petites, des boucles d'oreilles, des pendentifs, des chaînes, des bagues, des bracelets, des colliers et des récipients. Le talent artisanal de l'époque est bien supérieur à celui d'aujourd'hui. La granulation, par exemple — dont nous n'avons que très récemment retrouvé la technique —, qui reproduit les grains de poussière les plus fins, le filigrane, le métal repoussé, confèrent aux objets un caractère artistique. Quand les figures apparaissent, nous voyons des animaux en relief très plat et le plus souvent représentés en silhouettes. Ce style, ainsi que la façon de juxtaposer des figures semblables, ne renient pas leur origine géométrique. Mais la technique de ces travaux d'orfèvrerie, qui datent de 680 environ à 650, est supérieure à tout ce qui avait été fait jusque là (Planche n° 1).

Les dernières décennies du 7e siècle sont caractérisées par une tendance marquée à la sculpture. Bien entendu, les vases à figures de Chiusi trahissent encore les anciennes conceptions de l'ère des idoles; ils sont surchargés avec un excès quasi baroque de toutes sortes d'accessoires dont la signification religieuse est très complexe. Ils sont surmontés d'une figure animée d'un mouvement plastique ayant si peu l'apparence d'une idole, qu'on ne peut ignorer l'évolution qui s'est produite: la connaissance de la sculpture, de la grande sculpture en particulier, dont les environs de l'an 600 marquent l'apogée.

Outre Chiusi, Caere et particulièrement Vulci semblent avoir été les centres de la nouvelle forme artistique. Ils ont ouvert aux hommes et à l'art un monde nouveau. L'univers n'est plus prisonnier d'un système, d'un cosmos linéaire. Il est désormais représenté dans une figure, dans une image humaine. La statue, isolée, libre de toute attache, constitue désormais un monde en soi.

Une statue de déesse (ou de femme) qui provient de Vulci porte une longue tresse qui chez d'autres statues descend presque jusqu'à terre. Des contours précis aux courbes élégantes lui donnent une fermeté harmonieuse. Elle semble croître et se dresser comme un tronc d'arbre. La sobriété de détail, la réserve avec

laquelle est traduite la féminité, sont d'une grande beauté. La tête est majestueuse et surmonte un petit cou. Le visage est large, le menton vigoureux, les yeux sont grands, le front est bas, presque horizontal. Ces traits correspondent au stade le plus ancien de la sculpture grecque que l'on nomme dédalique en Crète et dans le Péloponnèse. Cette œuvre a un caractère monumental prononcé et pourtant elle mesure à peine un mètre de hauteur.

Chiusi a produit d'autres statues féminines du même genre; le plus souvent, ce sont des bustes qui se dégagent de blocs de pierre (Planche n° 4). Les mains, posées sur la poitrine, font penser à des effigies de femmes, de défuntes, qui, dans une attitude d'humilité, font face, dans leurs tombeaux, à la divinité. Alors que ces bustes, presque dépourvus de relief, prolongent en une certaine mesure le bloc de pierre, la tête se dégage pleinenent et la physionomie est singulièrement expressive. Malgré la forme manifestement nouvelle, ces bustes rappellent encore par certains traits les urnes à visage.

Le Centaure de Vulci (aux environs de 600 avant J.-C.) est l'œuvre d'art de beaucoup la plus importante; il s'agit aussi d'une sculpture funéraire (Planche n° 5). Sa partie antérieure reproduit exactement le buste d'un homme, qui pourrait être celui d'un *couros;* il a les bras plaqués contre les cuisses et de la région lombaire se dégage le corps du cheval. C'est une création remarquable à la fois par la force, la taille trapue et la tête puissante aux yeux gigantesques.

Ces œuvres, auxquelles il faut ajouter des sphinx, des lions et toutes sortes de formes, sont en pierre, en calcaire ou en nenfro, sorte de tuf poreux facile à travailler et qui durcit au contact de l'air. Le marbre, cette matière précieuse et colorée, a été dédaigné par les Etrusques; autre témoignage de leur indépendance vis à vis de leurs initiateurs grecs.

Les statues assises ornant un tombeau à Caere contrastent vivement avec la fermeté des sculptures en pierre, non seulement par leur matière — elles sont en terre cuite et peintes — mais aussi par

leur position assise et leurs formes fluides et molles. Les visages ont une expression singulière, presque indéfinissable.

Le Sixieme Siecle

L'art plastique de ce siècle montre, dans tous les domaines, un affermissement et un développement des connaissances acquises. On observe un progrès dans la technique de la sculpture qui se manifeste dans la reproduction de la nature, des animaux et particulièrement des êtres humains.

L'homme est au centre de tout. Nous sommes en présence d'un anthropocentrisme intégral. La grande statue de guerrier provenant de Chiusi, qui se trouve actuellement à Munich, se dresse comme une pierre milliaire et se présente de front. La tête est puissante et un grand bouclier domine la partie antérieure du corps. Cette œuvre, par sa forme même, confirme combien étaient démodées, à cette époque, les urnes à visage. On en fabriquera cependant encore jusqu'au milieu du 6e siècle, époque à laquelle elles finiront par disparaître définitivement. Néanmoins le symbole qu'incarnaient ces urnes sera maintenu. La tradition persistera mais, à la place des idoles à forme humaine, destinées à recevoir les cendres et placées sur un trône dans la tombe et conformément à l'esprit de l'époque, c'est le portrait fidèle d'un homme qui sera maintenant représenté. Un bloc large et profond reproduira les traits du défunt dans une simplification remarquable. Cette sculpture fait office d'urne, car le bloc de pierre est creux et destiné à recevoir les cendres. La tête, faite d'une autre matière que le corps, est amovible. On peut donc se deman-

I Convive étendu. Peinture murale du Tombeau des Lionnes. Tarquinia. 520 av. J.-C. env.

der si les corps n'étaient pas sculptés « en série » et s'il ne suffisait pas d'y adapter la tête reproduisant les traits du défunt. Le cou, toujours raide et presque cylindrique, semble avoir conservé quelque chose des vases canopes.

Autre nouveauté est la stèle, pierre tombale couverte de sculptures. La pierre tombale posée verticalement a toujours existé. Cependant la Tombe de Aule Feluske à Vetulonia, sur laquelle est gravé un guerrier portant un bouclier, relève plutôt du dessin que de la sculpture. De même, les stèles de Bologne représentant des têtes en forme de disques, ont pris la forme, à partir de la deuxième moitié du 6e siècle, d'un fer à cheval dressé sur la tombe. Elles sont ornées de scènes qui, notamment dans la partie supérieure, ne manquent pas de mouvement plastique.

A Volterra, Perugia et surtout à Chiusi, le bas-relief s'est remarquablement perfectionné.

Les stèles découvertes à Volterra — pierres étroites qui se terminent en demi-cercle — sont caractéristiques. Sur leur face antérieure se déroule entre deux minces filets un relief assez plat mais animé par le mouvement plastique de vigoureuses silhouettes de guerriers debout.

A Perugia florissait depuis le milieu du siècle une riche industrie du bronze qui a produit des œuvres si étonnantes qu'on a souvent hésité à leur attribuer une origine ionienne ou étrusque. De tels doutes étaient concevables à une époque où l'art étrusque était considéré comme ayant une valeur artistique inférieure: et si l'on ne pouvait, comme dans le cas présent, nier la qualité d'une œuvre, on la rattachait à l'art grec. Ce fut le cas du char de Monteleone (New York) — l'unique char de combat de l'antiquité qui nous soit parvenu en bon état de conservation —, ainsi que des trépieds dits de Loeb, supports de bassins de grandes dimensions et garnis de plaques portant des reliefs et des ferrures de chars. On peut trouver l'origine des scènes qui y sont représentées dans la mythologie grecque, ce qui n'est guère étonnant car les mythes des deux peuples sont souvent identiques. Le choix de scènes mouvementées, de poursuites et de combats, est par contre

caractéristique. La rapidité des mouvements est accentuée par la juxtaposition des figures parallèles.

La Gorgone apparaît fréquemment dans les sculptures étrusques à des fins décoratives. Mais aussi, comme chez les Grecs, le personnage traité en entier ou limité au visage, dégage toujours une impression terrifiante. Sur la garniture de bronze d'un char, trouvée à Perugia, on la voit en reine des animaux et régnant sur les créatures qui symbolisent les éléments: le lion figurant la terre, le cheval marin, la mer, et le cygne, l'air. C'est une scène remplie d'une vie primitive à laquelle l'encadrement même semble participer (Planche n° 11).

La ville de Chiusi a produit des reliefs de pierre en grande quantité. Il semble que le cippe ainsi que les urnes à relief y ont été créés. Le cippe est à l'origine une simple pierre tombale, quadrangulaire ou ronde, dont l'extrémité supérieure peut avoir la forme d'un œuf, d'une boule, ou même d'un bulbe. Parfois ces formes ne peuvent recevoir qu'une interprétation phallique. Le cippe par conséquent désigne non seulement le lieu où un être humain a été enseveli, mais cet être lui-même selon la formule:

Cippe = Phalius = Génie = Homme.

L'être humain lui-même est d'ailleurs reconnaissable dans le cippe; on donnait par exemple à la boule la forme rudimentaire d'une tête d'homme et parfois les traits de son visage. A Chiusi, on posait cette boule sur un socle, élevé et décoré. Aux quatre coins du socle, des lions, les pattes levées, soutiennent une tête en forme de bulbe (cippe de Settimello). Des griffons, des lions, des guerriers et des danseuses, des couples de musiciens constituent le motif du relief encadré de moulures.

L'enrichissement par le relief de la pierre jusque là peu décorée a lieu vers la moitié du siècle; par contre, la majorité des urnes à relief de Chiusi sont de la deuxième moitié, et plus précisément du dernier tiers du 6e siècle. Les théories de guerriers et les rondes de jeunes filles peuvent être interprétées comme des cérémonies d'enterrement. Des courses de chars et des tournois observés sur

une urne du 5e siècle représentent probablement des jeux donnés en l'honneur du défunt tandis que le festin et les cinq danseuses figurent le repas funèbre ou nous font entrevoir la vie du mort dans l'au-delà. Quelle que soit la signification que l'on donne à ces représentations, il y règne l'image d'une vie voluptueuse et de joie terrestre.

Les danseuses (Planche n° 7) portent des chaussures pointues, ces chaussures à la poulaine que nous voyons souvent dans les œuvres étrusques de cette époque. La longue tunique à manches moule le corps, dont les contours sont ainsi nettement dessinés et le corps lui-même, dans ses mouvements fluides, se laisse deviner sous le vêtement sans qu'un seul trait soit indiqué. C'est en cela, comme dans le parallélisme des mouvements et dans la simplicité des contours de ces figures, apparaissant sur les urnes et s'en détachant à peine, que les reliefs des urnes de Chiusi rappellent ceux des bronzes sortis des ateliers de Perugia; on peut en rapprocher également les élégants reliefs en ivoire d'Orvieto.

Il faut se garder de voir dans les longs crânes au front fuyant et au prognathisme accusé une particularité de la race. Cette forme ne fait que reproduire le style des œuvres ioniennes au 6e siècle.

Dans les sarcophages de terre cuite, l'attitude est certainement influencée par cet art ionien mais demeure profondément étrusque dans l'ensemble. Les chefs-d'œuvre de cet art appartiennent à Caere. Ce sont des cercueils ayant la forme de lits de repos, tels qu'on les employait dans les festins. Sur des coussins épais, un couple en grandeur naturelle est allongé. L'homme est derrière son épouse; leur attitude fait particulièrement ressortir le contraste de la nature masculine et féminine (Planche n° 6).

Tous ces sarcophages sont d'une facture parfaite. L'opposition est très frappante dans la manière de reproduire le buste dressé, le reste du corps étant étendu, sans volume, de proportions étriquées. Tout le talent plastique, toute l'expression est concentrée dans la tête. Nous connaissons déjà ce genre de contraste: c'est la partie supérieure du corps qui vient mettre la tête exagérément en valeur. Cette singularité est d'autant plus frappante qu'elle

n'est pas imputable à l'incapacité de l'artiste et qu'à partir de cette époque, elle revient constamment.

La représentation de personnages couchés pendant le repas — coutume très répandue — marque un écart par rapport aux modèles archaïques grecs, dont s'inspirent pourtant ces œuvres.

Ce qui confère à ces statues et notamment aux visages un charme tout particulier, c'est le sourire que l'art archaïque grec nous a fait connaître et que nous retrouvons ici. Il est, dans l'œuvre à laquelle nous faisons allusion, plus fin, plus délicat, plus léger chez la femme; plus accentué, plus direct, quoique plus retenu chez l'homme. Il ne faut pas interpréter ce sourire, ni chez les Etrusques, ni chez les Grecs, comme une simple tentative d'animation du visage. C'est une véritable sourire, qui exprime la joie de vivre, le rayonnement intérieur et l'allégresse bien que la mort et l'image de l'au-delà soient présentes. Dans le visage du Guerrier d'Orvieto à Florence, plus grand que nature, le secret d'un savoir supérieur s'ajoute à la magie du sourire: le mort est aussi un héros (Planche n° 8).

Dans le dernier tiers du 6e siècle, les Etrusques ont atteint le plus haut degré de leur puissance politique. Des rois venant de Tarquinia règnent à Rome, mais à la suite de leur destitution à la fin du siècle (événement contemporain de l'expulsion des Tyrans à Athènes), commence une décadence qui ira en s'accentuant. Auparavant l'art atteint son apogée dans sa période archaïque tardive. Toutes les facultés artistiques sont rassemblées dans les centres faisant autorité dans maints domaines artistiques, sans qu'il soit possible aujourd'hui encore de distinguer avec précision les écoles artistiques et les groupes isolés. Cette difficulté concerne surtout l'art du bronze et de la terre cuite.

Parmi les bronzes, rares sont les œuvres de grand format. Il a dû cependant en exister antérieures à cette époque, à laquelle appartient la Louve du Capitole. Les statuettes, caractéristiques de ce temps, servent souvent à orner les objets usuels déjà mentionnés. Nous connaissons quelques statuettes d'assez grande taille, comme le grand Couros provenant de Chiusi qui se trouve

actuellement à Berlin et qui mesure environ 0,50 m. Il s'agit là d'offrandes isolées et d'objets déposés dans ces sépultures.

Le sujet principal dans l'art des statuettes est l'être humain; viennent ensuite les animaux, les sphinx, les monstres ailés et les figures mythologiques. Le thème de la jeunesse représenté par la jeune fille et le jeune garçon est le plus fréquent. Celui du guerrier, courant au début du siècle, passe maintenant au second plan. Les jeunes garçons apparaissent le plus souvent nus et les jeunes filles vêtues. Ces adolescents ressemblent, dans la façon légère de poser les pieds, aux *couroi* grecs qui ont d'ailleurs pu fournir un modèle ou une inspiration. Dans les deux cas, la jambe gauche est toujours placée en avant.

Un jeune garçon qui forme la partie inférieure d'un pilier en offre un exemple (Planche n° 9), tout en témoignant de la qualité des œuvres de l'école de Vulci. Les formes sont fluides et absolument dépourvues d'arêtes vives. Les doigts sont souples, d'une souplesse presque végétale, comme d'ailleurs la statue tout entière. La main gauche appuyée sur la hanche, suivant une coutume étrusque, trahit une importante différence avec la statuaire grecque. C'est un geste cérémonieux qui accompagne l'offrande d'un objet, et dans le cas présent d'un petit pot à onguents. Les Grecs n'attribuaient pas ce geste aux garçons mais on le retrouve presque identique chez les femmes soulevant légèrement leur tunique. Une autre statuette, représentant une danseuse, laisse voir, à travers le voile transparent de la tunique, un corps aux longues jambes. On peut la comparer aux reliefs de bronze de Perugia et des urnes de Chiusi.

Les ornements du vêtement, à peine dessinés, sont subordonnés au mouvement gracieux de l'ensemble. Les angles formés par les manches, la bordure du vêtement et les mains, le mouvement vers l'extérieur, sans que, pour cela, la partie centrale soit perdue de vue, sont des traits essentiels de l'expression artistique étrusque. C'est un univers en fête, paré gaiment et sachant apprécier avec un fin sourire sa jeunesse et son charme, qui se révèle à nous dans la beauté de ces statuettes.

D'importants chefs-d'œuvre appartiennent à la fin du 6e siècle, entre autres la Louve du Capitole, à la fois symbole et image primitive de la ville éternelle. Nous ignorons l'origine de son créateur; mais la présence à Rome d'un artiste étrusque est plausible puisque l'entière ornementation sculpturale du temple de Jupiter Capitolin est due à un Etrusque, nommé Vulca, le maître de Véies dont nous étudierons quelques-unes des œuvres, sans nous risquer pourtant à lui attribuer la Louve qui lui est contemporaine (Planche n° 10).

Cette sculpture exprime un primitivisme extrême. Bien que la légende des deux jumeaux allaités par une louve nous paraisse naturelle, elle est l'émanation d'une époque où l'animal était représenté et vénéré comme une divinité. Seule l'attitude de la bête peut être étudiée car l'ensemble a tellement souffert que rien n'a pu être conservé de son état primitif. La raideur du mouvement de la louve semble provoquée par la présence des jumeaux sous ses mamelles. Les enfants originaux restent à imaginer car ceux qui y figurent actuellement ont été ajoutés à une époque plus récente. Néanmoins une vivacité directe, inquiétante même, se dégage de cette œuvre: elle est vraiment digne d'un grand artiste. Vulca exerça à Véies; l'époque à laquelle il vécut est déterminée par les travaux qu'il fit au temple de Jupiter à Rome. C'est le seul nom de sculpteur étrusque qui soit parvenu jusqu'à nous.

A cette époque on produisait à Véies des statues de terre cuite d'une perfection telle qu'on les a depuis longtemps reconnues pour des œuvres sorties des mains de ce maître. Il faut citer le célèbre Apollon, les fragments d'un Hercule, un ravissant Hermès, une tête barbue de dieu, enfin le fragment d'une statue de Tinia (le Jupiter étrusque). On pourrait croire sorties de l'atelier de Vulca les acrotères (tuiles frontales) en terre cuite, si expressives et trouvées dans le même site. La Gorgone modelée à la main, trahit un tempérament très personnel et pourrait être signée de lui, étant donnée l'extraordinaire qualité du travail (Planche n° 12). Des palmettes entourent la face grimaçante et diabolique. Une tension s'établit entre la vitalité exprimée et la

forme décorative. L'Apollon a été sans aucun doute créé par Vulca. Il s'avance, majestueux et puissant. Son vêtement, aux plis raides, couvre son corps sans le dissimuler. Une certaine violence se manifeste dans la représentation de ce dieu auquel manque cette aura de spiritualité qui émane de toute œuvre grecque. Il est Apulu, forme étrusque du dieu hellène avec lequel il devait avoir maints traits communs et qu'Homère qualifiait de « semblable à la nuit » (Planche n° 13).

Selon les canons de l'art archaïque, le temple était orné de figures de terre cuite peinte. Le groupe plus grand que nature créé par Vulca se trouvait placé au sommet du fronton, au milieu et aux deux extrémités duquel des acrotères donnaient un certain dynamisme, grâce à leurs figures animées. Les têtes de satyres et de ménades étaient très volontiers employées comme acrotères. Des groupes accouplés, représentant des personnages de la suite de Dionysos, ornaient par exemple le fronton du temple de Conca Satricum. L'ensemble, très pittoresque, déployait une richesse presque baroque. En effet, les Etrusques étaient enclins à la surcharge. L'école de Vulca a joué également dans ce domaine un rôle prépondérant.

Un tableau de l'art à la fin du 6e siècle ne serait pas complet si l'on ne parlait pas des peintures qui ornaient les parois intérieures des cryptes funéraires. L'art de la peinture commence dès le 7e siècle et finit à l'époque hellénistique, c'est-à-dire qu'il accompagne l'art étrusque pendant toute sa durée. Malheureusement, ce qui en reste est incomplet et peu abondant, et si le sujet est de caractère typiquement étrusque, le style serait plutôt un reflet de la peinture grecque, dans la mesure où nous la connaissons par les vases.

Dans la Grotta Campana à Véies, qui date du 7e siècle, les personnages aux longues jambes rappellent les dessins crétois et l'on a comparé les motifs de certains tombeaux anciens de Caere aux motifs de vases des Cyclades. Vient ensuite une période vide à laquelle on pourrait éventuellement rattacher les terres cuites peintes de Caere. Puis apparaissent les scènes funéraires de

Tarquinia, de 550 environ jusqu'à 450. Les tombeaux hellénistiques se succèdent ensuite jusqu'au 2e siècle.

L'étroite frise de la Tomba dei Tori, vers 550, rappelle les vases chalcidiques. Dans l'espace ménagé entre deux portes se trouve le motif principal. Il s'agit d'une scène homérique: Achille épiant Troïlos, l'enfant troyen qui boit à la source, et il n'est guère possible de donner une signification à la reproduction de cette légende grecque sur le tombeau.

La Tomba delle Caccia e Pesca est fort curieuse. Des barques, à bord desquelles des personnages pêchent, flottent sur la mer. Des dauphins bondissent hors de l'eau. D'un rocher, un homme plonge dans les flots. Un autre tire avec sa fronde sur des oiseaux qui obscurcissent le ciel. C'est à la fois une scène pleine de vie et d'un charme extraordinaire et une description de la mer unique en son genre.

Fréquemment, les peintures représentent un festin dans des frises circulaires; des convives étendus, des musiciens et des danseurs y figurent comme dans le Tombeau des Lionnes, vers 520 (Planche en couleurs n° I), celui des Léopards, vers 490, la Tomba del Triclinio, vers 480. Les personnages sont presque de grandeur naturelle et peints de couleurs vives, ils ont l'air d'assister à un repas funèbre, ou, plus vraisemblablement, ils sont déjà dans la vie bienheureuse de l'au-delà. Ce sont là les témoignages les plus précieux de la peinture monumentale antique.

On peut interpréter aussi comme une représentation de la vie future les peintures placées sous les frises. Il s'agit de lignes ondulées (la vague est devenue un ornement) de dauphins et d'oiseaux évoquant la mer sur laquelle s'accomplit le voyage du mort en direction de l'autre monde.

Les danseuses et les musiciens du Tombeau du Triclinium, figures extatiques et comme repliées sur elles-mêmes, font partie des œuvres les plus belles que l'art étrusque et l'art antique, même, aient jamais créées. Les personnages sont séparés par de frêles arbustes; des oiseaux s'approchent en voletant dans les branches. On dirait une fête dans une prairie céleste.

Les jeux en l'honneur des morts ont toujours existé. On peut faire remonter l'origine des jeux olympiques chez les Grecs, et même les jeux cruels des gladiateurs chez les Romains, à des fêtes funèbres. La Tomba degli Auguri, vers 520, en fournit un exemple. Des lutteurs, le corps nu, combattent sous la surveillance d'un arbitre pour obtenir le prix des trois grandes coupes. Un homme, aux chaussures de cuir souple, appelle un jeune garçon qui porte un siège pliant sur ses épaules. Devant lui, un personnage étrange dort, entièrement enveloppé d'un voile. Sur la paroi postérieure de la chambre funéraire est peinte la grande porte qui conduit à l'au-delà. D'un geste solennel, un homme s'approche de la porte. Le personnage de gauche lève la main droite, celui de droite la main gauche. Chez les Grecs, ce geste, appelé geste de procession, était toujours fait avec la main droite et les Etrusques avaient certainement la même tradition. Dans cette peinture, l'artiste a enfreint cette règle en faveur de la symétrie de la décoration et manifeste en cela un trait essentiel du « style étrusque ».

Le Cinquieme et le Quatrieme Siecles

En Grèce, le 5e siècle marque l'avènement et l'accomplissement de l'époque classique, liée étroitement au nom de Phidias. Si, suivant l'assertion de Pallottino, l'Etrurie paraît « exclue du processus unique de son espèce que représente la naissance de l'art classique », ne serait-ce pas aussi le cas, bien que d'une façon moins évidente, de régions de la Grèce autres que l'Attique et le Péloponnèse? Et si le classicisme est très étroitement attaché à Phidias, Phidias est lui-même très étroitement lié à Périclès.

Le caractère unique, irremplaçable, de cette perfection, en un mot de ce classicisme, réside sans aucun doute dans cette rencontre d'un homme d'Etat et d'un artiste. Des germes de classicisme apparaissent partout: en Etrurie comme ailleurs, ainsi que nous

l'avons constaté, mais c'est à Athènes que leur véritable éclosion se produisit.

L'art classique débuta en dépassant le stade archaïque auquel l'art égyptien, lui, s'était arrêté, avec le dogme de la frontalité et de la station immobile. Un nouvel équilibre s'y substitua. Une différence fut marquée dans la position des jambes, l'une étant statique et l'autre dynamique. On étudia les conséquences de ce mouvement dans l'attitude du corps et dans le rythme général.

Si nous examinons les œuvres de la sculpture étrusque et en premier lieu les statuettes de bronze, nous observons une longue persistance de la position du corps propre à l'art archaïque. Cependant, cette nouvelle position des jambes n'est pas restée ignorée en Etrurie, bien que son application n'ait pas été véritablement confirmée. Elle est tout au plus un « motif »; il se limite seulement à cette position ou à l'inclinaison de la partie supérieure du corps sur le côté. Mais on ne retrouve pas dans ces œuvres le rythme déclenché et déterminé par le nouvel équilibre grec.

Ce n'est que plus tard, vers la fin du 5e siècle, que les Etrusques réussirent à créer de nouvelles formules imprégnées de l'esprit classique. C'est la preuve que ce peuple était ouvert aux formes classiques et qu'il portait même en lui quelques-uns des germes qui, en Grèce, aboutirent au classicisme. En effet, qui peut s'approprier cet équilibre sculptural propre à Polyclète, pour la seule raison qu'il est devenu à la mode? En réalité, cette maîtrise, cet équilibre, découlent d'une modification des rapports esthétiques avec le monde empirique, et répondent à un changement d'attitude envers les dieux et l'univers.

Regarder la divinité en face, ou vénérer un être supérieur dans une attitude de contrition, sont deux choses très différentes. Les Etrusques optèrent pour cette deuxième attitude et la traduisirent dans leurs sculptures par la nouvelle position du corps. Une sorte de cuirasse, minutieusement traitée, dissimule ce que les Grecs, par contre, découvrent avec passion: le corps, son harmonie et le rythme qui lui est propre.

C'est justement au cours du 4e siècle qu'est réalisée une statue

grandeur nature connue sous le nom de Mars de Todi (Todi, ville d'Ombrie) (Planche n° 15). On ne peut certifier si cette œuvre représente le dieu Mars ou un jeune guerrier, et la coupe qu'il portait autrefois dans sa main droite ne peut confirmer aucune de ces deux hypothèses. Ses proportions n'entrent pas tout à fait dans le canon de la beauté grecque. Il manque une certaine fermeté dans son attitude, mais en revanche l'allure presque dansante que l'artiste a donnée à ce personnage est un moyen supplémentaire pour en exprimer la vitalité. Il faut ajouter le contraste que forment le corps musclé et la lourde cuirasse d'une exécution élégante.

Le vêtement, visible seulement aux épaules et sous la cuirasse, a, malgré la régularité et le parallélisme des plis, l'ampleur des draperies classiques. Le style du drapé et son rapport avec le corps, sont les deux éléments qui permettent à l'archéologie d'établir une chronologie. La représentation de l'habillement chez les Etrusques du 5e siècle est souvent entravée par une certaine sécheresse, une certaine lourdeur dans le rendu des plis. De ce fait, mainte sculpture paraît plus austère et d'une époque plus ancienne que ne pourraient le faire croire d'autres éléments, comme la représentation du visage par exemple.

Les Etrusques n'ont jamais atteint ni aspiré à atteindre le dynamisme, la passion, la spiritualité qui animent les figures du Parthénon. Ils s'en sont pourtant rapprochés par la représentation de personnages statiques enveloppés dans leurs draperies. La statuette d'une orante (pour autant qu'il ne s'agisse pas de Tourane, la déesse de l'amour) se caractérise par la souplesse et la fluidité du drapé, l'épaisseur du vêtement, la façon dégagée de se tenir debout, en un mot par son style classique (Planche n° 14).

En observant le gisant d'un sarcophage, nous voyons que le tracé du corps et du vêtement a subi une modification suivant le goût de l'époque alors que les rapports entre les différents éléments et les proportions du corps et de la tête sont restés les mêmes: cette conception s'est, pour ainsi dire, figée, et par là-même elle est typiquement étrusque. Le style classique n'a pas eu

davantage de prise sur elle; nous retrouverons toujours l'angle de la partie couchée du corps et du torse redressé, la dépréciation du corps en faveur de la tête, centre de la vie et de l'esprit.

Sur une urne de Chianciano, une déesse ailée (Vanth) vient de lire dans un manuscrit des paroles fatales. L'air grave, elle semble méditer les prophéties. En Grèce, au début du classicisme, l'expression des statues était généralement sombre et austère. En Etrurie, cette gravité en harmonie avec la destination funéraire de la statue se maintient jusqu'à la fin du 5e siècle.

Le modelé de la chevelure rappelle la manière de Polyclète tandis que celui de la boucle sur le front est propre à Phidias. Nous entrevoyons ici le sublime du personnage qui incarne la mort et a pour mission d'appeler les humains dans l'au-delà. En contemplant la tête barbue du personnage trouvé à Civita Castellana, la question de savoir si les Etrusques ont eu leur classicisme propre ou s'ils l'ont admis avec une certaine résistance ne se pose plus (Planche n° 16). Un calme olympien règne sur ce visage serein. Si l'on avait trouvé cette sculpture en Grèce, personne n'aurait hésité à la rapprocher d'une œuvre de Phidias, comme le Zeus d'Olympie. Cette tête en terre cuite est un véritable chef-d'œuvre.

Elle était destinée à figurer dans l'architecture d'un temple. Des groupes en terre cuite, des acrotères furent fabriqués aussi au courant des 5e et 4e siècles. Les têtes qui ornent les toits des temples n'ont plus leur expression de hardiesse. La noblesse morale qui les anime atteint le sublime. C'est à cette époque et bien longtemps après que les Grecs furent passés maîtres en cet art, que les Etrusques s'avisèrent de combler les frontons vides de leurs temples avec des figures d'argile. L'emploi des sculptures dans les métopes est un signe de l'hellénisation de l'architecture; le temple étrusque a maintenant tendance à imiter l'aspect exterieur du temple grec.

Un changement brusque apparaît dans la peinture aux environs de l'an 400. Il concerne très peu l'emploi des nuances, des raccourcis, des perspectives, ou l'introduction d'éléments de paysage

dans la composition; à ce stade de l'art, il n'est pas encore question d'une véritable peinture paysagiste. Tout ceci n'est d'ailleurs pas spécifiquement étrusque et si ces observations ont été faites en Etrurie, c'est un signe de plus que ce pays restait inclus dans le mouvement général de l'évolution artistique.

Il est plutôt question du changement moral de l'homme que l'art étrusque a cherché plus intensément que tout autre à traduire. Sa gravité profonde s'est transformée en tristesse et en pessimisme. La connaissance d'un déclin politique inévitable accablait-elle ces hommes? La puissance d'êtres démoniaques se manifeste maintenant plus fortement; est-ce à cause d'elle que le monde apparaît, dans ses représentations artistiques, moins marqué par la joie et l'espoir que par l'affliction et le passéisme? Charon, le démon des Enfers, enlève brutalement les morts, brandit le marteau et frappe. Il a une affreuse tête d'oiseau, son visage est horriblement grimaçant. Aux fêtes joyeuses succèdent les scènes représentant les Enfers, Aiter (Hadès) et Phersipnei (Perséphone). Ce sont des descriptions minutieuses de mythes cruels tels que l'aveuglement de Polyphème (Tomba del Orco), le sacrifice des prisonniers troyens fait par Achille sur la tombe de son ami Patrocle; les frères Etéocle et Polynice qui s'entretuent (Tombe François, Vulci). Les festins, jadis empreints d'une si joyeuse humeur, sont à présent assombris par l'expression d'affliction qui imprègne les traits d'une belle femme (Velcha, Tomba del Orco, début du 4e siècle).

Pour rendre d'une manière efficace la tristesse du gisant dans le Tombeau des boucliers (Tarquinia, fin du 4e siècle), l'artiste a recherché les moyens d'expression particulièrement saisissants. Le profil de trois-quart semble mieux convenir à ce sentiment d'insécurité que le profil parfait. Cette tête est d'ailleurs, comme bien d'autres, la reproduction parfaite d'un visage. Les Etrusques ont, enracinée en eux, cette propension au portrait. Les moyens deviennent plus énergiques, les traits ressortent avec plus de vigueur que dans l'art grec de la même époque. Le rapport étroit qui existe entre les urnes à visage primitives, les gisants du 5e siècle

d'une part, et les portraits de l'époque hellénistique qui lui succèdent d'autre part, est frappant.

De même que les dialectes de la langue grecque fusionnèrent en une langue commune, la *koïné*, de même il se forma petit à petit, à la fin du 5e siècle, un langage artistique dont les Etrusques en particulier ressentirent les effets. La ciste de Ficorone, récipient cylindrique en bronze, en offre le meilleur exemple. Les scènes représentant les Argonautes, et gravées sur sa partie extérieure, ont pour auteur un Grec qui vivait en Italie méridionale. Le groupe de figures qui orne l'anse (Fuflun-Dionysos, accompagné de satyres) est l'œuvre d'un Etrusque; et c'est un Latin, Novios Plautios, qui en a assemblé les parties.

Il faut également attribuer les miroirs gravés trouvés dans des sites étrusques soit à des artistes grecs, soit à des Etrusques qui pratiquaient l'art grec dans l'Italie du Sud (Planche n° 17). Ce sont le plus souvent des travaux aussi remarquables que ceux de Grèce. Ces œuvres apparaissent 500 ans avant J.-C., atteignent leur apogée au 5e et au 4e siècle, et disparaissent au 3e. Les motifs de ces miroirs diffèrent selon leur emploi, qui peut être celui d'un objet de toilette ou d'un objet funéraire. Scènes d'amour, couples mythologiques, scènes bachiques, on a affaire à des représentations authentiquement étrusques ou à des mythes grecs en version étrusque. Les dessins sont d'une grande précision et ne sont pas inférieurs aux meilleures productions de l'époque. Les compositions sont remarquablement adaptées aux courbes de l'objet. Le nu féminin, que l'on ne dédaigne pas pour représenter les divinités, prouve une grande connaissance du corps; les proportions intentionnellement élancées et élégantes annoncent l'avènement de la période hellénistique.

L'époque de l'hellénisme (3e, 2e et 1er siècles avant J.-C.), expression créée par les historiens pour désigner le processus d'hellénisation des territoires situés à l'est de la Grèce et qui a été employée dans l'art, est déterminée, du point de vue historique, par la perte de l'indépendance des villes étrusques et le déclin de la race d'une part, et par la puissance sans cesse grandissante de Rome, qui devait aboutir à l'unification culturelle du pays, d'autre part.

L'art étrusque est inclus dans ce processus et il devient de plus en plus difficile de distinguer son élément propre des éléments campaniens, latins, falisques et siciliens qui en font également partie. C'est une tâche malaisée parce que la science n'est pas encore en état d'isoler la part de chacun de ces peuples et surtout parce que l'unification a été si profonde que les différences initiales finissent par s'estomper. Cependant sur quelques monuments apparaissent certainement des particularités authentiquement étrusques.

La peinture des vases en Etrurie a été, dès le début, à la remorque de l'art grec. Il y a eu des imitations locales de presque toutes les variétés. On les reconnaît le plus souvent à la qualité différente de l'argile et à la grossièreté de la technique. Avec l'apparition des vases à figures rouges fabriqués à Athènes, tous les autres genres de vases disparurent, et la céramique attique s'imposa. Des Grecs en fabriquèrent en Italie méridionale.

Ce n'est qu'à cette époque que les Etrusques firent dans ce domaine des créations très réussies, qui se distinguèrent de la masse et que l'on peut à bon droit considérer comme des œuvres d'art originales. En les entourant d'une foison d'ornements, l'artiste a peint d'une touche large des scènes et des visages dans un style impressionniste. Quelques traits hâtifs suffisent à indiquer l'allure du personnage. Ces scènes révèlent la main d'un maître que l'on a appelé « le peintre des nonnes » (Planche n° 18).

Les peintures de la Tomba del Tifone (Tarquinia) datent à peu près de cette époque; il s'agit de géants aux jambes en queue de serpent, semblables à ceux qu'on voit dans la frise de Pergame. Ils servent de soutiens à des poutres et sont peints à larges touches, d'une façon originale et baroque.

La grande sculpture peut être, elle aussi, qualifiée d'originale et de baroque. Dans une figure ailée en terre cuite provenant de Civita Castellana, on peut observer une légère tendance à employer la volute dans le rendu des vêtements. Une figure de fronton, peut-être un Apollon, trouvée dans le même site, est toute imprégnée de pathos: le front est tourmenté, les boucles de la chevelure abondantes, les formes amples, la position du corps est souple, et le beau visage fait penser à celui d'Alexandre, idéalisé (Planche n° 19).

Elan baroque, agitation passionnée allant de l'exaltation à la sentimentalité, de l'attitude recueillie à l'émotion excessive, tous ces traits se continuent jusqu'à la fin, et on les retrouve dans la production massive, souvent bien médiocre, des urnes à relief. Parallèlement naît un style dépouillé et sobre qui se manifeste le plus nettement dans l'art du portrait.

Les sarcophages et les urnes étaient des objets nécessaires puisqu'on pratiquait indifféremment l'enterrement et l'incinération des morts. Ces objets étaient toujours fabriqués de la même manière: le défunt étant représenté sur le couvercle du sarcophage, dont les flancs s'ornaient de bas-reliefs. Les sarcophages étrusco-hellénistiques sont à cet égard des précurseurs des sarcophages romains ultérieurs, mais ils sont avant tout des témoins irrécusables du style de l'époque. Les morts sont représentés étendus, rarement couchés complètement; s'ils le sont, ils rappellent dans leur simplicité rigide les tombeaux du Moyen Age qui nous sont familiers. Ils ne dorment pas, ils reposent seulement,

II Peinture murale. Villa de P. Fannius à Boscoreale près de Pompéi. 3e quart du 1er siècle av. J.-C.

la tête posée sur des coussins, la main sous le menton ou sur la joue. Les femmes portent des bagues, des rubans, des couronnes; elles sont richement vêtues, et tiennent un pan de leur voile contre la joue. Le corps est dépourvu de relief, comme nous l'avons déjà vu, et représenté par une faible épaisseur; le buste est, le plus souvent, redressé. Dans les meilleures œuvres, les vêtements sont soulignés par la riche multiplicité des plis des tissus, comme nous le voyons souvent dans les productions de l'art hellénistique.

Chez les hommes, seul le bas du corps est couvert d'un manteau, le buste est nu. Eux aussi portent des parures; d'ailleurs, le plaisir de se parer est un trait typiquement étrusque. Un bourrelet autour de la tête désigne peut-être un prêtre comme le Laris Pulena de Tarquinia. Un élément nouveau est l'embonpoint que l'on ne craint pas d'exposer à la vue, et qui semble faire partie de la dignité du personnage. A la vue de telles statues, on comprend les paroles sarcastiques des Romains parlant des « Obesi Etrusci ». La physionomie des femmes est moins accusée que celle des hommes, pour la plupart chauves, qui échappe au type standard pour devenir un véritable portrait.

Les parois latérales des sarcophages sont presque toujours garnies de reliefs qui représentent l'événement de la mort tel qu'il apparaissait dans les croyances étrusques. Des Génies de la Mort lisent dans des manuscrits la sentence du Destin. Ils saisissent le défunt qui cherche à fuir, ou bien ils l'accompagnent paisiblement jusqu'aux portes de l'Hadès. Sur le sarcophage de Laris Pulena (Planche n° 20), le défunt est représenté trois fois, comme dans le cours d'une narration; une première fois lorsque Vanth, le démon de la Mort, vient le chercher; puis lorsque deux Charunes le frappent de leurs marteaux et l'assomment; enfin lorsqu'il renaît à une vie nouvelle. Il subit toutes ces épreuves avec tranquillité et finalement on le retrouve accroupi sur le sol, redevenu enfant. Le style de ces reliefs, simple et dépourvu d'ornements superflus est rempli d'une naïve fraîcheur. L'auteur ne s'est pas préoccupé ici du problème de la ressemblance. Il nous donne une

narration qui se déroule comme une frise. On pourrait parler dans ce cas d'un « art populaire », comme pour les ornements qui décorent les stèles en fer à cheval de Bologne et qui sont plus tardives: populaire, si l'on prend le terme au sens où les Romains l'entendaient.

Au lieu de porter un relief, le coffre du sarcophage est parfois divisé par des pilastres entre lesquels on voit des métopes: le sarcophage de céramique polychrome de Larthia Seianti à Florence en est un bel exemple. Cette forme architecturale de sarcophage se retrouve dans les « sarcophages dits de Scipion ».

L'urne à relief, dont le couvercle représentait le défunt, était très répandue. Parmi ces urnes, fabriquées en grande quantité, on distingue celles de Chiusi qui sont en argile, et les urnes d'albâtre de Volterra. L'intérêt porté à la représentation de la tête au détriment du corps et l'importance accordée au portrait aboutissent à des formes grotesques car la partie inférieure de l'urne laisse moins de place pour représenter le corps que le sarcophage. C'est pourquoi les reliefs sont d'un style différent. Les frises ne sont plus continues: il s'agit maintenant d'une disposition centrale où la tendance des Etrusques à représenter des figures symétriques se manifeste clairement.

Fréquemment, aux angles des sarcophages, on voit de grandes figures d'allure calme, qui occupent toute la surface comprise entre les deux bords. Orientées vers le centre, elles équilibrent les mouvements « centrifuges » assez violents et des reliefs représentant fréquemment des combats historiques ou legendaires, tels qu'Actéon déchiré par les chiens de Diane; Dircé attachée au taureau, ou Vanth surgissant entre les deux frères Etéocle et Polynice qui s'entretuent. Le reste de la surface est peuplé de figures agitées si bien qu'on a du mal à discerner l'arrière-plan. Il en résulte des recoupements qu'on n'a d'ailleurs pas évités, mais qu'on a recherchés afin de rendre plus sensible l'épaisseur de la mêlée.

S'il s'agit de localiser une scène, on y introduit les éléments d'un paysage ou un décor. Les types représentés se répètent: on

travaillait probablement d'après des modèles ou selon les traditions d'un atelier. Il en résultait quelquefois un certain « linéarisme » qui ne portait généralement pas préjudice aux principes de la composition en usage, c'est-à-dire le centralisme, la perspective en profondeur donnant l'illusion de l'espace et la propension baroque aux scènes mouvementées.

On fabriqua même des urnes avec un encadrement architectonique: une sorte de triglyphe constituait le cadre vertical et une rangée de denticules le cadre horizontal d'une large métope.

La création la plus importante de l'art étrusque est le portrait. Si celui-ci ne se développe pleinement qu'à l'époque hellénistique, cela montre une fois de plus avec quelle force le monde étrusque était encore lié au devenir historique du bassin de la Méditerranée; combien il participait aux événements spirituels de l'époque. Car, en Grèce aussi, à partir des écoles artistiques de l'Attique ou des écoles fondées plus récemment dans de petits centres d'Asie Mineure, l'art du portrait atteindra bientôt son point culminant.

En comparant les portraits étrusques (Planche n° 22) aux portraits grecs, nous pourrons toujours remarquer des similitudes, des parentés. Lorsque nous voudrons situer dans le temps des portraits étrusques, nous serons toujours obligés d'avoir recours à des portraits grecs, dans la mesure où ces derniers peuvent être datés. Cependant, il existe entre eux de notables différences; d'ailleurs celles-ci sont moins de nature historique ou artistique qu'elles ne résident dans les tempéraments des deux peuples.

Chez les Grecs, l'intention n'a jamais été aussi forte que chez les Etrusques de portraiturer des particuliers, c'est-à-dire de fixer dans une image leur personne terrestre unique et irremplaçable, en un mot, de les immortaliser. Chez eux, seuls ont ce privilège les rois, les princes, les hommes d'Etat, ou bien les orateurs, les philosophes et les poètes, c'est-à-dire des hommes de la vie publique auxquels on dressait des monuments. En Etrurie, par contre, chaque individu était possédé du désir de s'assurer dans le portrait et par le portrait une existence éternelle. Ceci est une

aspiration profondément enracinée en eux, mais qui exprime plus qu'un besoin personnel car elle a sa source dans la religion.

Cet art du portrait repose donc sur des mœurs et des coutumes qui diffèrent chez les deux peuples; cette opposition remonte d'ailleurs aux origines. Il existe une autre différence, elle aussi très profonde — immanente même. Les Grecs n'ont jamais séparé la représentation du visage de celle du corps; ils ont toujours sculpté des statues-portraits; les Etrusques, eux, ont soit négligé, soit complètement ignoré le corps.

L'habitude de se limiter à représenter des têtes en créant ainsi un nouveau genre artistique est un trait que les Romains ont emprunté aux Etrusques, avec lesquels ils avaient d'ailleurs de grandes affinités. Ce phénomène n'a pas sa source dans la création artistique, mais il a des racines plus profondes. Nous n'en voyons que la manifestation extérieure.

Or, la propension des Etrusques à reproduire en sculpture un visage humain est motivée par leur nature profonde. Nous avons observé dans les siècles qui ont précédé l'époque hellénistique une tendance constante à faire le portrait réel d'un personnage; nous avons constaté un perfectionnement progressif grâce aux moyens artistiques accrus, jusqu'à ce que cet art ait trouvé un aboutissement dans la création du portrait personnel qui reflète le caractère individuel, dans la mesure où celui-ci s'exprime extérieurement, mais non pas le fond spirituel.

Les artistes étrusques — nous devrions les nommer maîtres — s'en tenaient à l'apparence. Ce qui ne signifie pas qu'ils étaient superficiels. Bien au contraire, ils réussissaient des études de caractère d'une pénétration saisissante dans lesquelles ce qu'il y a d'abyssal, de complexe, de fascinant dans une personnalité, atteint une précision parfois effrayante. Certes, nous voyons bien que la structure est traitée avec négligence; mais cette dernière, aux yeux des Etrusques, est dépourvue de toute valeur symbolique. Ce n'est pas en elle qu'ils voient des signes révélateurs de l'être humain; mais plutôt les phénomènes qui apparaissent en surface.

Il n'est pas encore possible actuellement d'embrasser d'un seul coup d'œil l'histoire du portrait étrusque. Les études de détail font encore défaut, et surtout nous ne sommes pas en possession de témoignages qu'il soit possible de dater en toute certitude.

Cette histoire commence par un style assez rude (le Brutus du Vatican), où se trahit le niveau de la sculpture des siècles précédents; elle atteint ensuite un style plus raffiné qui utilise sans scrupule toutes sortes de moyens qui entraînent une dissolution, un relâchement de la substance plastique, contribuant ainsi à mettre à nu le fond, le tréfond de l'âme humaine. Cette histoire du portrait se termine enfin par un style sec et prosaïque, qui, dans un réalisme dépourvu d'éloquence, inscrit des ornements linéaires sur une surface agitée (l'Arringatore à Florence). Quoi qu'il en soit, nous avons devant nous des individus qui nous bouleversent, soit par la simple objectivité des reproductions, soit par le lyrisme ou l'effet dramatique.

L'art étrusque du portrait est né, fait étonnant, vers la fin de la vie de ce peuple. C'est peut-être pour cette raison que les visages ne respirent ni la sérénité, ni le courage de vivre, mais semblent effleurés par le pressentiment du destin. Ces portraits, outre qu'ils révèlent l'homme étrusque, ont une grande signification artistique et constituent l'œuvre maîtresse de ce peuple sur le plan européen. Car la troisième période, celle du style sec, est contemporaine et égale en importance à la première période de l'art romain du portrait, c'est-à-dire la période républicaine; la concordance est frappante.

Le plus haut niveau du portrait de cette époque est atteint par les célèbres figures d'un couvercle d'urne en terre cuite trouvé à Volterra. Un vieillard est étendu sur la droite du sarcophage, le buste redressé. Sa femme allongée à ses côtés, se tourne vers lui. Tous deux paraissent unis par une tendre affection. Le réalisme des portraits, même pas celui de la femme, n'est adouci par aucune trace d'idéalisme. La « laideur » est tempérée par la sincérité du témoignage et la haute valeur de l'œuvre (Planche n° 21).

L'architecture étrusque a si peu d'affinités avec l'architecture grecque dans ses diverses manifestations — habitations, tombeaux, temples, édifices civils — qu'on doit la considérer comme l'un des arts les plus conformes à l'esprit étrusque. Pourtant, il est curieux de noter que certaines parties et certains détails des temples, par exemple, indiquent une étroite parenté avec l'architecture de la Grèce, au point que l'on ne peut concevoir l'existence de tels édifices sans leur modèle grec. Nous avions déjà fait ce rapprochement à propos des acrotères en terre cuite et des sculptures de frontons. Pour les temples, l'influence grecque ne se manifeste que dans l'aspect extérieur; elle ne touche, pour ainsi dire, que la surface.

Ce que nous connaissons de l'architecture étrusque concerne principalement la maison, le tombeau, et le temple.

La maison, l'habitat humain a eu sans doute pour l'Etrusque une importance particulière. Au cours de l'évolution de l'art on a coutume de représenter dans l'urne cinéraire la copie de la maison en tant que domicile. Dans les temps primitifs c'est une hutte ronde avec une grande porte et un toit à quatre pans pourvu de l'ornementation conforme à la civilisation de Villanova. Plus tard, c'est une maison de pierre. Les urnes, comme les sarcophages, ont conservé le souvenir de la maison au moins dans les triangles des frontons reproduits sur les petits côtés des sarcophages. A Caere, si le signe indiquant que le défunt était un homme consistait en un cippe ou phallus, celui de la femme était une maison simplifiée: un édifice quadrangulaire oblong à fronton, muni d'une porte et d'une fenêtre et recouvert d'un toit à pignon.

Une urne en calcaire découverte à Chiusi, et se trouvant actuellement à Berlin, nous renseigne sur une importante particularité. Sur un socle élevé se dresse une maison quadrangulaire avec une ouverture de chaque côté. Le toit à quatre pans, largement débordant, est percé en son milieu d'une ouverture, sorte

d'impluvium laissant pénétrer l'air et la lumière et échapper la fumée du foyer. Le toit était en bois comme tout ce qui, dans les maisons et dans les temples, s'élevait au-dessus des fondations. Le socle de l'urne domestique n'appartient pas à la construction de la maison elle-même. Il est un rappel de l'architecture religieuse étrusque. Sa présence est un indice de la signification sacrée qu'on attachait à la maison du mort (Planche n° 25).

L'architecture funéraire est très significative. Les simples tombeaux souterrains ont un grand intérêt ethnologique, car ils n'ont pas subi de changements architectoniques notables. Les morts étaient enfouis dans la terre ou les urnes étaient déposées dans les tombes en terre.

L'intention véritable est de rendre les défunts à la terre. Cette tradition a été maintenue même dans les lieux où de grands édifices désignent l'emplacement d'une tombe; aussi bien dans les tombeaux en forme de cube, que dans ceux en forme de coupole, la terre reste le véritable lieu de repos des morts. Les tombeaux cubiques sont des blocs taillés à même le roc. On les désigne par le même terme lorsqu'un seul côté a été travaillé. La porte est caractéristique par son encadrement qui va en s'amenuisant vers le haut et dont les linteaux ressortent. Souvent on est en présence d'une fausse porte en relief, la véritable entrée se trouvant ailleurs, à côté ou en-dessous. Nous y avons déjà fait allusion à propos des peintures qui ornent les tombeaux (Tomba degli Auguri, Tomba François): c'est la porte qui conduit dans l'au-delà. Au-dessus d'elle, des moulures limitent l'arête supérieure du cube et, contrairement à l'usage grec, elles ne sont pas en saillie mais composées de simples linteaux et de bâtonnets, et se terminent par une sorte de bourrelet. C'est un amas de formes semblables mais rarement disposées selon un ordre bien déterminé.

La grande nécropole de Cerveteri est particulièrement impressionnante. Des milliers de tombeaux y subsistent et sont étudiés systématiquement par les archéologues. Le terrain, maintenant accessible au public et aménagé comme un musée, ne comprend

qu'une fraction des tombeaux existants. Les tombes de cette nécropole datent du 7e siècle jusqu'à la période hellénistique.

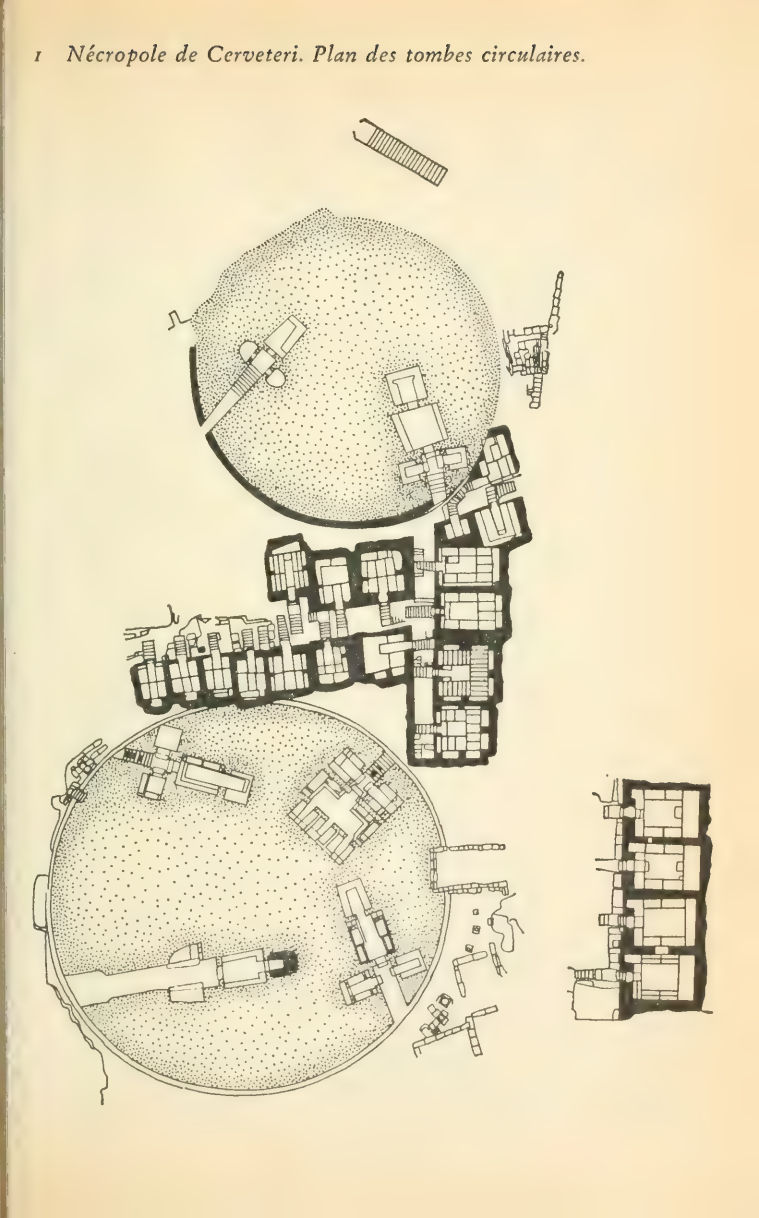
Au-dessus des tombeaux, c'est-a-dire au-dessus du niveau du sol s'élève une superstructure parfois quadrangulaire mais le plus souvent de forme circulaire (Fig. 1). Dans ce cas, un socle cylindrique vertical taillé dans le roc se termine par des moulures semblables à celles que l'on voit dans les tombeaux cubiques. Au-dessus s'élève un tumulus artificiel, sorte de grand tertre en forme de tente. Dans la plupart des cas, ce tertre était surmonté d'un monument, un cippe, une pomme de pin, une idole, ou l'image d'un être humain. On trouve des tombeaux circulaires de ce genre ailleurs qu'à Caere, dans d'autres localités de l'ancienne Etrurie (Planche n° 23).

Il est important de signaler qu'à côté des tombeaux souterrains de l'époque primitive, apparaissent des constructions funéraires d'un caractère monumental. Leur existence remonte à peu près à l'époque où naquit la sculpture. On ne peut mettre en doute l'existence d'une corrélation entre ces deux représentations, car la tendance à la forme monumentale se manifeste seulement au 7e siècle.

Il est intéressant de remarquer que les tombeaux circulaires de Caere ne sont pas des tombeaux à coupole. En effet, les grands tumulus qui s'élèvent d'une façon visible au-dessus du sol ne sont que des constructions ayant un but uniquement spectaculaire. Les tombeaux proprement dits sont construits profondément dans la terre. A un endroit quelconque, que l'architecture ne détermine pas forcément, un escalier taillé dans le roc conduit à une porte par laquelle on pénètre dans des chambres qui n'ont rien de tumuliforme: ce sont des pièces rectangulaires, souvent en enfilade. Le plafond est quelquefois soutenu par des piliers également taillés dans le roc, dont les chapiteaux appartiennent à plusieurs ordres: ionique, corinthien et composite. Les plafonds horizontaux ou obliques rappellent les plafonds de bois de l'intérieur des maisons. La charpente est aisément reconnaissable.

Les chambres du Tombeau Regolini Galassi, l'un des plus an-

1 Nécropole de Cerveteri. Plan des tombes circulaires.



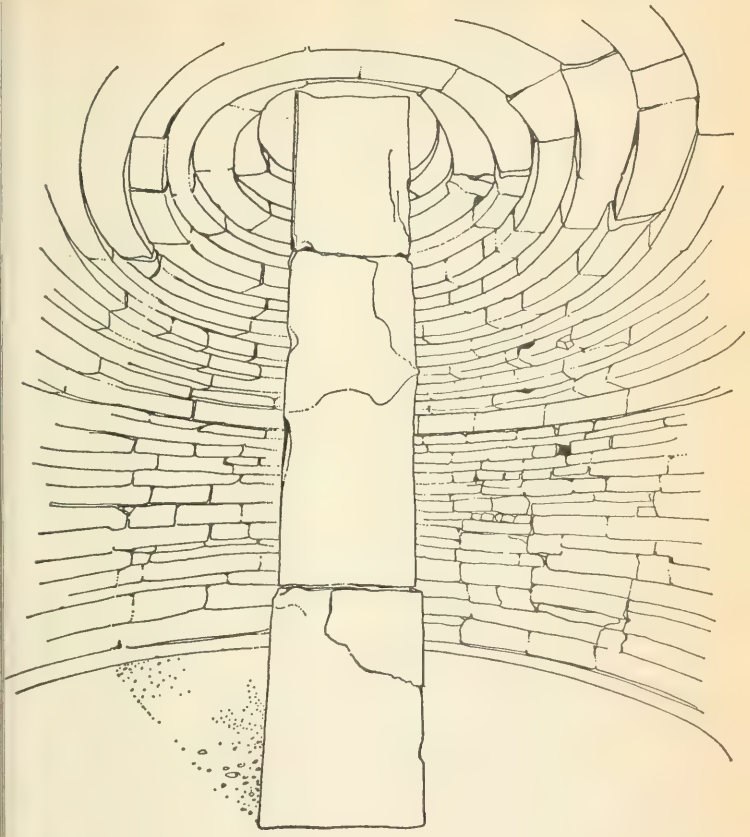
ciens de Caere, sont également rectangulaires, mais les murs, abandonnant la verticale, se terminent par une sorte de voûte à laquelle on donne le nom de « fausse-voûte ». La « voussure » est obtenue par la superposition de pierres dont on a scié les saillies.

Il y avait aussi des tombeaux à coupole proprement dits. Dans la cour du Musée de Florence, on a reconstruit celui de Casal Marittima (Fig. 2). Le tumulus extérieur est en harmonie avec l'intérieur du tombeau. Sur un sol pavé s'élève un mur circulaire composé de pierres de taille d'une faible épaisseur, posées les unes sur les autres en rangées horizontales jusqu'à hauteur d'homme. Elles se prolongent en dents de scie jusqu'à une sorte de plafond soutenu par un pilier. Abstraction faite de ce dernier, la technique de la voûte rappelle les tombeaux à coupole mycéniens, qui, eux non plus, n'avaient pas de véritable voûte à coupole. On a constaté que le pilier était dépourvu de fonction statique et que sans lui la voûte ne s'écroulerait pas. Il devait avoir une signification symbolique quelconque, peut-être celle de soutien de la voûte céleste. Cette nécropole fut construite vers 600 avant J.-C.

La voûte authentique, munie de pierres taillées en forme de coin, n'a pas été ignorée des Etrusques. Des portes voûtées, encore bien conservées, pratiquées dans les murs d'enceinte de certaines villes, comme à Perugia, le prouvent, ainsi que les pierres de voûte de la Cloaca Maxima, à Rome, que l'on peut voir encore aujourd'hui.

Les fouilles effectuées à Marzabotto, au sud-ouest de Bologne, ont mis à jour une ville étrusque des 6e et 5e siècles. On y voit des maisons, un mur d'enceinte et une nécropole. Les rues bordées de trottoirs, ont été tracées selon un plan préétabli, semblable à celui qu'Hippodamos de Milet utilisait à la fin du 5e siècle pour les villes (Le Pirée, par exemple), en accord avec les règles d'établissements urbains dictées par les disciplines étrusques. En déterminant astrologiquement le centre de la cité, le prêtre la mettait en accord avec le cosmos; en arpentant l'emplacement des rues, il la vouait aux puissances célestes et en

2 Casal Marittima. Tombeau à coupole. 1ère moité du 6e siècle av. J.-C. Reconstitution du Musée de Florence. D: 3,30 m. H: 2,10 m.



créant un *mundus* dans lequel il sacrifiait, il la soustrayait aux puissances infernales. L'arpentage répondait aux canons d'une rectangulation stricte: deux grandes artères principales se coupaient à angle droit. On reconnaît là le *cardo* et le *decumanus,*

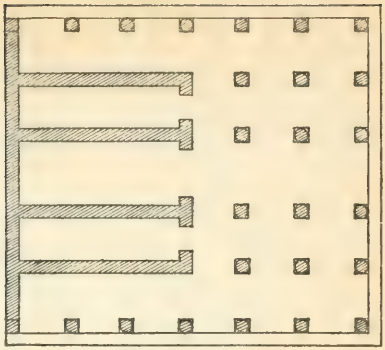
qui eurent une si grande importance dans l'établissement des camps romains.

Le temple *(templum)* est également conforme aux règles de cet arpentage. A l'origine, le mot ne désignait rien d'autre qu'une surface tracée, la clairière, par exemple, d'où l'on observait le vol des oiseaux. Que cette surface, cet espace, ait représenté quelque chose de particulier, d'exceptionnel, de sacré finalement, est l'évidence même. C'est la raison pour laquelle le *templum* signifie l'espace sacré, le temple, au sens de la langue latine et de la nôtre.

Le temple étrusque garde les traces de ce qui est jalonné, arpenté, mesuré. Il est de construction quadrangulaire, conformément à la coutume grecque. Cependant, anticipant sur la triade capitoline des Romains (Fig. 3), il triple souvent la *cella* isolée. La longueur, qui est une caractéristique du temple grec à l'époque archaïque, est compensée par une largeur relativement importante. La cella centrale est plus grande que les cellae latérales. Bien que le milieu en soit rehaussé, cette particularité n'apparaît pas de l'extérieur, car un toit unique couvre l'ensemble sans mettre en évidence la cella centrale. Ce n'est que du parvis, sous le portique, qu'on peut voir ses proportions.

Ce portique s'élève devant la cella, dans les mêmes proportions. Le seuil se trouve exactement au centre de toute la construction. C'est du moins ainsi que le décrit Vitruve, et quelques restes de monuments confirment ses indications. Ce qui suppose une profondeur inusitée du péristyle comparée à celle du temple grec. Il faut remarquer en outre que les colonnades du portique sont dans l'axe des murs de la cella, de telle sorte que quatre rangées de colonnes forment trois nefs qui correspondent aux trois cellae, autre particularité étrusque. La nef centrale est plus large que les nefs latérales. C'est donc seulement dans le plan du temple et non dans son élévation qu'on peut remarquer les dimensions plus grandes de la cella centrale.

Les Etrusques se sont contentés d'orner les façades des temples et d'ajouter des portiques contre les murs latéraux sur toute leur



3 Rome. Temple de Jupiter Capitolin. Reconstitution du plan.

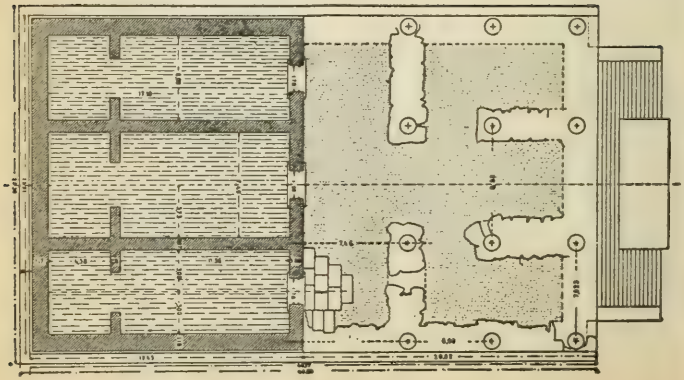
longueur. Jamais, le portique ne fait le tour de l'édifice comme dans les simples périptères grecs. Le temple est construit selon le principe de l'édifice prostyle, c'est-à-dire orné de colonnes sur le devant seulement. Il accueille, par sa façade, celui qui se dirige vers lui. Il s'adresse à l'homme et au monde. Un dualisme en résulte: celui du monde des vivants et de l'au-delà, l'homme face à la divinité. Réunis, dépendant l'un de l'autre, ils constituent le cosmos. Le temple grec, par contre, est un cosmos en soi, se suffisant à lui-même.

Il faut enfin mentionner un dernier élément distinctif du temple étrusque. Dès le début, c'est-à-dire dès la tradition italique, le temple se détachait de son cadre sur une plate-forme. Un escalier y donnait accès. Comme il se trouvait devant la façade, il déterminait l'ornementation générale. Le soubassement du temple était fait en pierres de taille; par conséquent, les colonnes étaient très espacées et les portiques très amples (Fig. 4).

Si l'on ne peut dénier à la colonne étrusque une origine dorienne, la colonne « toscane » en est fort éloignée. Elle s'appuie sur une base au profil singulier et présente un renflement léger,

un fût étroit sans cannelures, une échine en forme de bourrelet harmonieusement incurvé et surmonté d'une lourde tablette qui constitue un abaque. C'est sous cette forme que cette colonne est passée dans l'architecture romaine puis dans l'architecture de la Renaissance sous le nom de « colonne toscane » (Planche n° 24).

4 *Signia. Temple à trois salles. Plan.*



L'ART ROMAIN

III Peinture murale d'Herculanum. 3e style. Partie gauche d'un groupe représentant l'habillement d'une jeune fille.

L'Influence Grecque

L'art romain fait son apparition au moment où la puissance créatrice des Grecs s'épuise. Nous entendons par « art romain » l'art de la ville de Rome et de l'Empire romain. Il comprend donc l'ensemble des œuvres apparues au moment où les Romains étaient les maîtres du monde.

Quant à l'art romain à l'époque de la fondation de la ville et longtemps après, nous savons seulement qu'il se distingue à peine du contexte italique et étrusque. Il n'a aucune originalité spécifique. Ce n'est que vers la fin de la période républicaine, surtout au Ier siècle avant J.-C. que les œuvres romaines, limitées, à vrai dire, à des domaines déterminés, prennent un caractère de plus en plus personnel.

La durée de l'art romain englobe donc l'art républicain du Ier siècle, l'art de l'époque impériale et de la période du Bas-Empire. Cette période, à la fois aboutissement et recommencement, est difficile à limiter, même approximativement. Autant il est aisé de tracer des démarcations chronologiques, géographiques ou politiques, autant il est malaisé de le faire pour la culture et l'art.

En jetant un regard d'ensemble sur l'art romain et en parcourant, même superficiellement, les gravures qui se rapportent à ce chapitre, on pourra constater que ces œuvres rappellent d'une manière quelconque l'art grec. Elles lui sont proches et sont en relation directe avec lui. On serait tenté de leur donner l'épithète de « classique » et si nous les examinons dans leur développement historique, nous verrons que ce « classicisme » a été interrompu fréquemment par une attitude foncièrement « baroque »,

qui se manifeste par un fourmillement de figures, un mouvement intense et un manque de précision. Cette évolution aboutit à un certain apaisement que plus d'un érudit, prisonnier de conceptions surannées, taxera de figé et de décadent.

En vérité, le point de départ de l'art romain est le classicisme grec et son évolution révèle un éloignement progressif de ses origines. Peut-être l'art romain n'est-il au fond qu'un art grec? Peut-être en est-il la phase la plus avancée? Il est en tout cas évident que les Romains avaient devant les yeux l'immense patrimoine de l'art grec. Avec l'annexion des provinces grecques et orientales surtout, le pillage commença. Des œuvres de toutes sortes provenant de villes et de sanctuaires furent transportées à Rome.

Lorsque cette cité devint la capitale du monde, elle se prépara à être aussi la capitale de l'art. Outre les œuvres grecques qui y figuraient déjà, les artistes grecs eux-mêmes affluèrent à Rome, attirés par les nombreuses commandes. Nous y rencontrons sans cesse des noms grecs. Au 1er siècle, au temps de Pompée, Pasiteles fonda une école d'où sortirent des artistes comme Stephanus à l'époque d'Auguste et Menelaos à l'époque de Tibère dont les œuvres ont un cachet nettement classique. On qualifie cette école de « néo-attique », car son style est étroitement lié à l'art attique. On y copiait des statues de toutes les époques, on en prenait des éléments pour en faire des œuvres nouvelles, dans un style élégant et sûr. Il y avait beaucoup d'amateurs à cette époque où la connaissance de la langue grecque était chose naturelle dans les milieux cultivés.

Nous pouvons encore prouver la présence à Rome d'artistes grecs et de leurs œuvres aux 2e et 3e siècles. Des copies de chefs-d'œuvre anciens ont été faites jusqu'au Bas-Empire; la demande en était importante, car elles servaient à orner les places publiques, les sanctuaires, les thermes et les demeures particulières. Le nombre de ces imitations et de ces répliques est de beaucoup supérieur à celui des œuvres d'art d'origine purement romaine.

On a réussi, grâce à un examen des styles, à déterminer avec

une certaine exactitude l'époque de la réalisation de ces copies et l'on a pu constater, en observant les dernières œuvres, qu'elles possédaient des traits originaux et s'écartaient beaucoup des modèles grecs. Elles étaient nées d'un besoin spécifique des Romains, et leur servaient à des fins bien déterminées. A part l'architecture et ses éléments décoratifs (ornements, peintures murales, etc. . . .), il s'agit principalement du bas-relief historique, de l'art funéraire (urnes et sarcophages) et du portrait. Ces œuvres doivent leur réalisation à des nécessités personnelles, politiques, publiques et non exclusivement religieuses. Dans ces différents domaines, les Romains ont réalisé des œuvres d'une valeur éternelle et d'une importance fondamentale.

A ce propos, on peut se demander si ces œuvres ont été exécutées par des Grecs ou par des Romains. Aucun archéologue compétent ne pourra jamais répondre d'une manière objective et précise à cette question, attendu qu'il n'existe aucune possibilité d'analyser avec une précision de naturaliste l'origine de chaque élément d'œuvres telles que l'Ara Pacis Augustae, la colonne Trajane ou la statue de l'empereur Constantin. Il est vrai que cette question passe au second plan quand il s'agit de ces exemples, car il n'existe pas d'œuvres en Grèce avec lesquelles on puisse les comparer. Il faut aussi constater que dans les territoires grecs conquis par les Romains, l'art correspond toujours au niveau artistique observé simultanément à Rome. La question de savoir qui a créé cet art est sans importance. Les traits essentiels, abstraction faite de modifications locales, sont ceux de l'art universel dans la première moitié du 1er siècle avant J.-C.

Si nous ne pouvons donc attribuer d'auteurs à ces œuvres, suffisamment d'éléments importants nous permettent de décrire le niveau artistique atteint par les Romains à cette époque de l'antiquité.

L'art de la République romaine est déterminé à la fois par la tradition italo-étrusque et par le style grec. La tradition demeure constante et vivante, mais elle représente la contrainte et la nécessité. L'élément grec se constitue un but à atteindre prévu par le destin, accepté et élaboré. Il se transforme en fusionnant avec la tradition locale qui elle-même modifie ainsi son propre caractère.

L'appropriation des formes grecques, leur adoption, leur incorporation peuvent être constatées tout d'abord dans la transformation que subit le temple. Il était en bois, on le construit en pierre. Le choix des matériaux varie aussi: l'argile, le calcaire, le tuf et autres espèces de pierres utilisées par les Etrusques cèdent la place au marbre. Désormais, il prédomine aussi bien dans la sculpture que dans les constructions, colonnes, toits, entablements et ornements. L'emploi de ce nouveau matériau commence sous la République, atteint son apogée et sa fin momentanée à l'époque d'Auguste. On a d'abord importé toutes sortes de marbres: le marbre de Carrare n'est utilisé que dans les derniers temps de la République. Pendant le règne d'Auguste et la période impériale, il est le matériau le plus en faveur. Il y a toujours eu du marbre en Italie, et rien n'empêchait son emploi, mais on le dédaignait autant au début qu'on l'apprécia plus tard.

L'utilisation du marbre n'est pas un simple effet du hasard, mais un événement significatif: c'est en effet par le marbre — et le bronze — que s'était exprimé de tous temps l'art grec. Lorsque les Romains commencèrent à utiliser le marbre pour leurs propres monuments, ce fut un signe révélateur d'un profond processus d'hellénisation.

Nous ne contredirons pas la vérité historique qui prétend que le tempérament des Romains était réfractaire à l'influence des Muses et qu'ils n'avaient aucune inclination pour les beaux-arts. Il ne faut pas oublier d'autre part que depuis la fondation

de Rome, leur préoccupation majeure était de s'affirmer et d'étendre sciemment leur pouvoir dans les régions avoisinantes, puis progressivement sur toute l'Italie, et qu'enfin, longtemps avant l'époque impériale, ils avaient assujetti la plus grande partie du monde méditerranéen et utilisé en leur faveur toutes les ressources et possibilités des pays conquis. On admettra donc que les Romains considérèrent comme tâche première la domination de ces territoires, l'administration de ce vaste empire et la pénétration pacifique dans ces contrées. Ces tâches apparurent à leurs esprits comme une mission et l'on conçoit que la création et le perfectionnement des institutions nécessaires aient été sur le point d'épuiser leurs forces. Il leur restait donc peu de temps à consacrer aux Muses; néanmoins, certaines manifestations artistiques pour lesquelles ils avaient de particulières affinités, événements religieux, politiques et fêtes publiques, faisaient preuve de goût et d'originalité.

En considérant le processus de l'hellénisation, il faut se garder de prétendre, comme certains l'ont fait, que les Romains sont allés d'abord à l'école des Etrusques et ensuite à celle des Grecs. Ce serait minimiser leur propre contribution et sa signification. Le fonds étrusque était inné aux Romains tandis que l'histoire les conduisit à l'hellénisme.

La République romaine finit en l'an 27 avant J.-C. avec l'avènement d'Auguste, dont les quelque quarante années de règne sont marquées par le style « augustéen », qui se distingue nettement du style républicain. Auguste eut sur la nouvelle forme politique une influence déterminante, que l'art de son époque renforça. Ce style ne pouvait évidemment pas se réaliser dès l'avènement d'Auguste: il fallut que l'empereur exerçât son activité pendant plusieurs années pour lui permettre de s'affirmer. Le style pré-impérial (républicain) se prolongea donc jusque dans les débuts de l'Empire, surtout dans le domaine de l'architecture, par le simple fait que la construction de maints édifices avait été commencée au cours de la période républicaine. Citons à ce sujet le Théâtre de Marcellus et la Basilique Julia, dans les-

quels aucun changement ne fut apporté aux plans primitifs. On constate le même fait dans les portraits et dans les peintures murales. Il est donc tout à fait possible qu'une œuvre que nous attribuons à l'époque républicaine à cause des particularités de son style ait été réalisée en réalité pendant le règne d'Auguste.

Dans l'architecture romaine l'ingénieur participe beaucoup plus largement aux travaux que dans l'architecture grecque. La technique de la construction joue un rôle prépondérant dans la solution des problèmes et dans l'exécution des travaux, avant que l'on puisse songer à l'utiliser à des formes d'art. Les grands édifices civils n'ont eu tout d'abord qu'une fonction utilitaire, quoique empreinte de majesté, reflet de la grandeur de l'Empire. Ces œuvres ont fixé à tout jamais la gloire de l'architecture romaine. Les restes des édifices épars dans toutes les parties de l'ancien Empire romain en sont les témoignages irrécusables, ainsi que les grandes routes qui, partant de Rome, traversent l'Italie et bientôt l'Empire; la Via Appia (312 avant J.-C.) qui se termine à Brindisi et la Via Flaminia (220 avant J.-C.) qui s'achève à Rimini sont les plus célèbres.

Des bâtiments utilitaires sont construits le long des routes, de nombreux ponts enjambent cours d'eau et vallées, d'importants aqueducs alimentent Rome en eau. On construit dans les provinces au modèle de la capitale. Les projets et les inventions qui étaient à la base de ces œuvres avaient été conçus pendant la République; l'époque impériale les reprit et les continua sans y introduire d'innovations particulières.

Le centre de Rome, constitué notamment par le Forum, le Capitole et le Palatin, est séparé des quartiers extérieurs au sud, par le Tibre. C'est pourquoi des ponts franchissant le fleuve ont toujours existé. Les premiers étaient en bois. Le tout premier, le pont Sublicius, où Horatius Coclès défendit victorieusement la ville à lui seul, a été conservé en souvenir de cet exploit jusqu'au premier temps de l'Empire. Le remplacement de ces ponts de bois (transformés ensuite en passerelles de bois sur piliers de pierre) par des constructions entièrement en pierre n'exprime

pas seulement une évolution historique, mais un changement de mentalité. On voulait signifier par ces travaux la stabilité de l'Empire.

Dès le 2e siècle avant J.-C. apparaît à Rome le Pont Emilius. C'est le premier pont de pierre construit en 179 avec des madriers, puis en 142 avec des arches puissantes que l'on peut voir en ruines encore aujourd'hui (Ponte Rotto). Le pont Milvius qui conduisait à la Via Flaminia est d'un style purement fonctionnel. Des niches, pratiquées dans les piliers, n'avaient qu'un but utilitaire: le passage de l'eau pendant les crues, mais elles font l'effet d'ornements car elles allègent cette construction aux lignes simples et sobres. Il en est de même des petits édicules à fronton dressés contre les piliers et qui font penser à des niches destinées à quelques divinités. On peut voir là le désir de mettre une œuvre purement technique sous leur protection. Désormais, l'ornementation s'associe à la technique, le besoin d'enrichissement ne nuit pas au fonctionnalisme de l'ouvrage.

L'élément essentiel du pont est l'arche en plein cintre. La voûte en berceau n'est pas une invention des Romains. Les Grecs la connaissaient en théorie dès la fin du 5e siècle, sans avoir eu l'occasion de l'appliquer. Elle ne fut réalisée qu'à l'époque hellénistique et elle n'était pas apparente dans l'extérieur de la construction. Mais les Romains en voyaient des exemples dans les monuments de leurs villes, dans les nombreuses portes étrusques pourvues d'une voûte en berceau. Ils ont donc connu et employé toutes sortes de voûtes: la voûte d'arête et la coupole. Nous pouvons même dire qu'ils ont fait de la voûte la base de leurs constructions.

Dans les aqueducs, les arches sont soutenues par de hauts piliers dont la partie supérieure porte la conduite d'eau proprement dite. On en voit aujourd'hui des vestiges pittoresques en Campanie et dans les environs de Rome. Ces œuvres d'art ont été de tous temps nécessaires au ravitaillement en eau des grandes villes. Les Grecs avaient exécuté aussi de majestueux ouvrages techniques, mais même les Attalides de Pergame, ces précurseurs

hellénistiques des empereurs romains, avaient enterré la conduite sur les parties les plus importantes du parcours. Les majestueux aqueducs romains sont de véritables témoignages de la grandeur impériale.

Un des plus beaux spécimens d'aqueducs romains classiques est le Pont du Gard, près de Nîmes. Il a été construit au temps d'Auguste, mais conçu par des ingénieurs de l'époque républicaine. De multiples arches qui surplombent en trois étages la rivière et la vallée donnent à l'ensemble une impression de clarté et de transparence. A chaque groupe de trois petites arches qui portent la conduite d'eau, correspond exactement une grande arche. Seule l'arche du milieu, plus large, correspond à quatre petites arches. La construction est à la fois puissante et harmonieuse. Les éléments décoratifs y sont réduits au minimum: de petites corniches animent la paroi nue des piliers et rehaussent par leurs ombres minces l'effet des lignes horizontales.

Un des motifs les plus féconds de l'architecture romaine est celui de corniches soutenues par des arcs en plein cintre appliquées sur des piliers formant arcade. Ce motif est toujours resté en vigueur, pendant la Renaissance, à l'époque baroque et jusqu'à nos jours, c'est un élément authentiquement romain et une contribution de l'art républicain. Il n'est vraiment entré dans l'histoire de l'architecture qu'après avoir subi une modification qui n'était pas d'ordre utilitaire. A chaque pilier, on a accolé une demi-colonne et quelquefois un pilastre, pouvant se terminer, selon l'ordre employé, par un chapiteau qui porte une corniche ou un entablement. L'arc prend naissance plus bas sur une corniche du pilier; la colonne se trouve de ce fait interrompue, son véritable caractère s'efface. Etant accolée au pilier et n'étant plus qu'une demi colonne, elle perd sa fonction de soutien.

Une autre modification que les Grecs avaient déjà introduite est celle du pilier dégagé qui se transforme en pilastre. Les Romains accentuèrent le contraste entre la construction et la décoration. La construction elle-même repose sur la voûte formée par l'arc; la colonne et l'entablement n'ont plus qu'un rôle purement déco-

ratif. Par contre, chez les Grecs de l'époque classique, la décoration et la construction formaient un ensemble.

La façade à deux étages du Tabularium, érigé sur le Capitole en 78 avant J.-C. pour servir d'Archives, était conçue ainsi. Nous pouvons reconnaître ses vestiges depuis le Forum Romain derrière les temples de Vespasien et de la Concorde. Cette construction a également été employée dans la substructure du Palais du Sénat qui, au 1er siècle avant J.-C., a servi de modèle, dans la configuration des murs extérieurs, à deux types d'édifices romains, lesquels, à leur tour, ont acquis une importance fondamentale pour l'ensemble de l'architecture romaine dans les périodes ultérieures: la basilique et le théâtre.

Les Romains désignaient sous le nom de *basilica* une grande salle pourvue de plusieurs nefs, à destination profane. Ce mot vient de l'édifice grec Basilike Stoa, le grand portique royal d'Athènes dont nous ne connaissons d'ailleurs pas la forme. Les Grecs appelaient *stoa* un type de salles hypostyles à l'intérieur, ayant une façade à colonnes et donnant sur une place. Elles deviennent nombreuses à partir du 4e siècle avant J.-C. et sont caractéristiques de l'architecture hellénistique. Les Romains en adoptèrent le type de construction et, tout en le transformant profondément, en firent une des parties intégrantes de leur activité constructrice jusqu'à la fin de l'Empire.

Les basiliques se dressaient sur des places publiques et avaient des destinations profanes, politiques, judiciaires et même commerciales. Nous pouvons nous imaginer leur aspect au 2e siècle d'après des documents, mais malheureusement nous ne les connaissons pas telles qu'elles furent en réalité. Nous savons toutefois que la Basilica Porcia de Rome fut construite par Caton l'Ancien dès 189 avant J.-C. Peu de temps après, la Basilica Emilia fut érigée près du Forum. On en voit encore aujourd'hui des vestiges, qui, d'ailleurs, proviennent de transformations ultérieures. De la Basilica Opimia, nous savons très peu de choses.

Ce n'est qu'à partir du milieu du 1er siècle que nous nous sen-

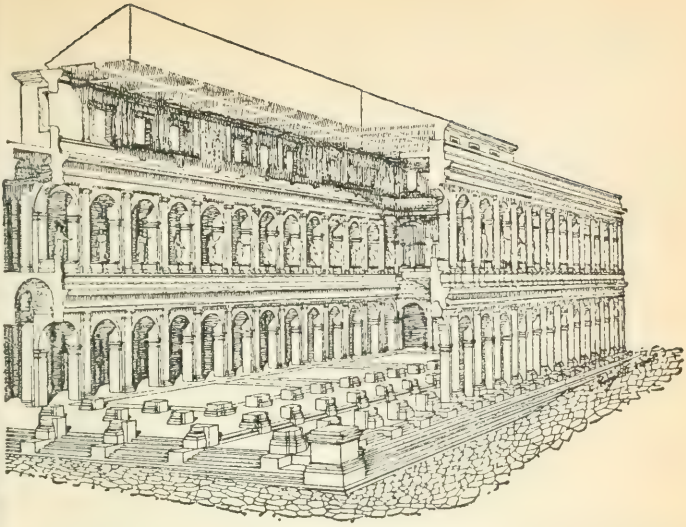
tons sur un terrain plus ferme. La Basilica Julia a été commencée en 54 sous le règne de César et consacrée en 46 avant d'être achevée. C'est l'empereur Auguste qui en a fait terminer la construction.

Un type plus ancien de la basilique romaine, à architraves, se trouve au Forum de Pompéi. Son élégance réside dans l'harmonie des colonnes verticales et des entablements horizontaux, les arcs y sont rigoureusement évités. C'est une longue salle, composée de trois nefs et de bas côtés. La nef centrale est surélevée, le plafond horizontal repose sur de hautes colonnes. Toute l'expression, toutes les formes architecturales et artistiques sont concentrées sur cet espace allongé, entouré de colonnes. L'intérieur ressemble à celui d'un temple grec et comme au Parthénon la rangée de colonnes contourne la face postérieure du temple. La salle reçoit la lumière par les portes ménagées sur les côtés et la recevait probablement aussi par de grandes baies pratiquées dans le haut de la paroi extérieure.

Le type de basilique réalisé ultérieurement est de caractère nettement romain; c'est lui qui devait servir désormais de modèle. Il est représenté par la Basilica Julia sur le Forum (Fig. 5). L'emploi très abondant du « motif » — que nous avons mentionné plus haut — de l'arc et des demi-colonnes est la caractéristique de cet édifice et il met en évidence la différence avec l'architecture qui la précède. Nous voyons nettement dans ce monument que l'architecture romaine a trouvé dans l'utilisation de ce motif la possibilité d'articuler verticalement un ensemble architectural.

Le plafond de la salle intérieure a été adopté de l'ancien type d'architecture, qui sera encore longtemps maintenu. Toutefois, dans les nefs latérales, apparaît déjà la voûte en berceau qui supporte le plafond. Le caractère de basilique persiste, mais sous une forme moins affirmée. La surélévation de la nef centrale par une rangée de baies de faible hauteur se manifeste à l'extérieur par un mur dont le retrait est atténué par une balustrade qui court tout au long.

Les Romains ont modifié aussi le théâtre grec. Ils ont créé un théâtre d'une forme particulière. Cette transformation inter-



5 *Rome. Basilique Julia sur le Forum Romain. Vue en perspective.*

venue au 1er siècle avant J.-C., comme celle de la basilique, est également une réalisation des dernières années de la République. Jusqu'à cette époque, il n'y avait eu à Rome que des constructions temporaires en bois, élevées et démolies selon les besoins. C'est seulement en 58 avant J.-C. qu'on décida de construire un théâtre permanent, mais toujours en bois. Trois ans plus tard, en 55 avant J.-C., le premier théâtre en pierre – celui de Pompée au Champ de Mars – était érigé. A cette époque, Pompéi, par exemple, en comptait déjà deux en pierre.

César conçut le projet d'un grand théâtre, qui devait contenir plus de dix mille spectateurs. Il en commença la construction, mais l'édifice resta à l'état d'ébauche. L'empereur Auguste reprit ce projet, comme bien d'autres, continua et termina la construction (17–13 avant J.-C.) et consacra cet ouvrage à la mémoire

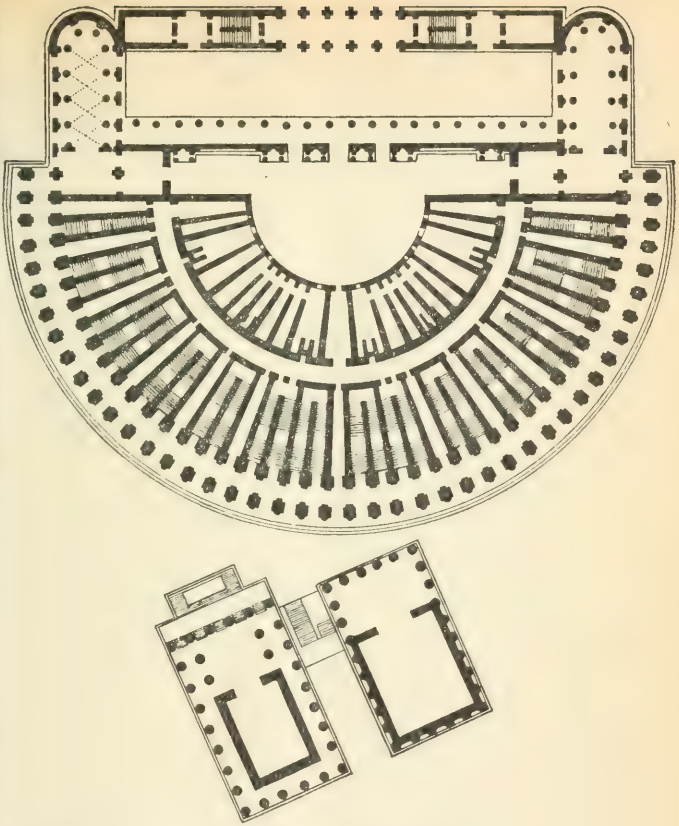
de son neveu Marcellus, mort prématurément, qu'il avait beaucoup aimé et même choisi pour successeur.

Le Théâtre Marcellus, avec sa façade aux proportions harmonieuses, est un édifice digne du règne d'Auguste au même titre que le Pont du Gard. Néanmoins, si on le compare au Tabularium et à la Basilica Julia, il est indéniable que nous sommes en présence d'un édifice type de la construction républicaine. Nous pouvons donc en parler dans ce chapitre, d'autant plus que le Théâtre de Pompée est réduit aujourd'hui à quelques pierres.

Les innovations profondes dans la construction des théâtres se sont produites avant le règne d'Auguste (Planche n° 26 et Fig. 6). Les trois parties constitutives du théâtre grec, l'enceinte circulaire, le proscenium et la scène ont été reprises par les Romains. Dès l'époque hellénistique, elles avaient été modifiées dans leurs rapports réciproques; il en résulta une cohésion plus grande dans un ensemble architectural plus serré.

L'architecture romaine continue et parachève l'œuvre des Grecs. Le proscenium et les gradins s'étagent jusqu'au sommet de l'enceinte circulaire, en formant un ensemble d'une cohérence parfaite. Le théâtre romain, comme le théâtre grec, n'était pas couvert. L'édifice possède une façade, importante innovation, qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Le théâtre grec était toujours situé dans une dépression naturelle; les Romains s'affranchissent complètement de cette dépendance. Le théâtre romain est construit à même le sol plat, au centre de la cité, sans être adossé à une colline; c'est un édifice tout à fait dégagé. Il en résulte que la scène, limitée par une ligne droite, parallèle à celle du demi-cercle formé par les gradins, appelle nécessairement une façade.

Les rangées de gradins et les tribunes du théâtre reposent sur des infrastructures qui, grâce à l'emploi toujours plus judicieux des voûtes, se superposent et permettent ainsi de pratiquer des passages et des couloirs donnant accès aux places. Le mur extérieur curviligne du théâtre de Marcellus est articulé de la même manière que la façade du Tabularium et de la Basilica Julia. Trois étages superposés sont constitués par des arcades reposant



6 Rome. Théâtre Marcellus. Plan.

sur des piliers avec des colonnes engagées qui supportent un entablement. L'utilisation des styles dans la façade est ici, avec un goût très sûr, fixé une fois pour toutes: à l'étage inférieur, la forme lourde de la colonne dorique (l'ordre dorique est quelquefois remplacé par l'ordre toscan); au second étage, l'ordre ionique

plus léger; et à l'étage supérieur, la forme aérienne de l'ordre corinthien.

Les façades des amphithéâtres romains obéissent au même principe de succession des ordres. Ces amphithéâtres, dès l'époque républicaine, ont été construits en pierre pour répondre au désir des Romains de compléter les spectacles dramatiques par d'autres jeux, comme les combats de fauves ou les luttes de gladiateurs: Nous en reparlerons à propos du Colisée (ou amphithéâtre Flavien).

Si l'étude des routes, des ponts, des aqueducs, des basiliques et des théâtres nous a révélé, dans l'architecture de l'Antiquité, un important apport romain, malgré maintes contributions grecques, on ne peut en dire autant de la construction des temples. En effet, le processus de l'hellénisation apparaît d'une façon particulièrement nette dans les édifices religieux.

L'ordre dorique était encore employé mais, relégué au second plan, il perdit bientôt son originalité. L'ordre ionique, dont le Temple de la Fortune offre un exemple, était utilisé avec un chapiteau moins souple, conforme aux normes d'Hermogène. Quant à l'ordre corinthien, employé à Athènes à l'intérieur des monuments au 5e siècle avec des colonnes isolées, au 4e siècle avec des colonnes juxtaposées, il n'apparaît à l'extérieur qu'au 3e siècle, avant de connaître un bel avenir. La profusion de feuilles servant à la décoration du chapiteau trouvait une infinité d'applications, qui explique sa rapide diffusion. Les Romains avaient fréquemment recours à l'ordre corinthien qui leur permettait d'introduire maint embellissement, tout en conservant les éléments de base hellénistique: le calice, les feuilles d'acanthe et l'abaque supporté par des volutes.

Le marbre est de plus en plus employé; surtout depuis Hermodoros de Salamine, architecte grec qui, sur l'ordre de Metellus, en 146 avant J.-C., construisit le Temple de Jupiter Stator et Juno Regina entièrement en marbre. Lorsqu'en 83 avant J.-C., on érigea sur le Capitole un nouveau temple consacré à Jupiter, le précédent ayant brûlé, on alla chercher à Athènes, à l'Olympieion

qui, à cette époque, n'était pas achevé, les colonnes de marbre nécessaires.

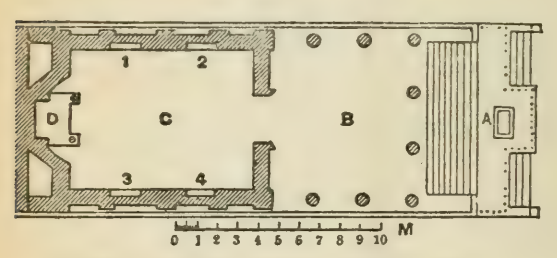
Les nouveaux temples se caractérisent par leur grande superficie, d'où les importants changements architecturaux des alentours. L'extérieur du temple romain est d'apparence grecque, plus précisément hellénisante. On y décèle une émancipation de l'influence étrusque et italique vers une assimilation des formes du monde civilisé dominé par les Romains. Ce fait très important indique qu'à l'époque de la République, une forme d'expression valable pour tous les temps avait été conçue. Les conséquences en ont été remarquables. En effet, l'architecture romaine s'est écartée dans l'édification des monuments religieux des innovations contemporaines, l'arc isolé a été exclu de l'extérieur du temple, à quelques exceptions près, et, même à l'intérieur, la voûte est d'un emploi rare. C'est le règne — comme dans toute l'architecture grecque — de l'architrave reposant sur le contraste des colonnes verticales et des entablements horizontaux.

Mais si nous examinons l'ensemble des temples de Rome et des provinces à l'époque républicaine, nous constatons que, malgré le classicisme régnant, le type fondamental italo-étrusque s'est maintenu intact. C'est lui qui exprime la conception spécifique de l'espace chez les Romains. Que les cellae du temple soient uniques ou multiples, petites ou grandes, allongées (c'est le cas le plus fréquent) ou presque carrées, elles sont toujours placées sur un podium, comme il était de règle en Etrurie, et rarement en Grèce.

Cette plate-forme, élevée, nécessitait des marches qui se trouvaient logiquement sur le devant du temple, par conséquent d'un seul côté, et qui n'entouraient pas l'édifice comme en Grèce. La partie antérieure est, de ce fait, soulignée, rehaussée par les limons qui prolongent la plate-forme jusqu'à la naissance des marches et mise en valeur également par la tribune des orateurs et les autels incorporés à la construction.

Nous citerons comme exemple le temple de Divus Julius qu'Octavien fit ériger en 29 avant J.-C. à l'endroit où fut in-

cinéré Jules César, et dans lequel la forme italo-étrusque est conservée. Parfois, on constate des modifications: dans le temple d'Apollon, à Pompéi, une colonnade entoure la cella. Parfois, les colonnes périptères se heurtent à l'extrémité du temple à des murs de faible hauteur. Par contre, il y a toujours entre la colonnade extérieure et le mur d'entrée de la cella une salle profonde (Fig. 7) qui rappelle les exigences de l'ancien culte étrusque et qui n'est en rien conforme à l'usage grec (Fortuna Augusta à Pompéi).



7 *Pompéi. Temple de Fortuna Augusta. Plan.*

Les temples romains de l'époque républicaine allient donc des formes grecques employées isolément à un volume architectural de type italo-étrusque. Tel est l'aboutissement du dialogue entre l'architecture romaine et l'architecture grecque. Les Romains furent les premiers à engager ce dialogue. Les époques artistiques qui suivront répéteront chacune ce processus, non sans avoir été influencées par ce premier exemple donné par les Romains.

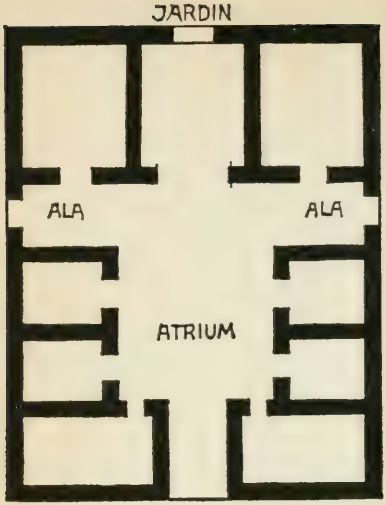
L'orientation du temple a trouvé son achèvement et sa perfection dans sa situation même. Le choix de l'emplacement du temple, de même que la division des places publiques, procédaient

IV Fragment d'une peinture murale de Stabiae, représentant Flore (le Printemps). H: 0,40 m. env.

d'un plan bien déterminé. Le Forum est alors constitué par une vaste place intérieure limitée de tous côtés par des portiques qui se coupent à angle droit (ce qui n'est pas le cas du Forum romain, qui appartient à une époque beaucoup plus ancienne). Il se trouve, par exemple, à Pompéi ou à Ostie, au centre d'un complexe de rues jalonné et arpenté au préalable, et rappelle par le *cardo* et le *decumanus* la construction des camps romains. On aurait pu attribuer la paternité de ce procédé à Hippodamos de Milet s'il n'avait été employé bien avant par les Etrusques pour la fondation de leurs villes. Le Forum Julium (Forum de César) à Rome est également tracé ainsi. Ces trois forums offrent en commun une place rectangulaire très allongée avec des colonnades sur chaque côté et un temple qui s'élève à l'extrémité d'un des petits côtés du rectangle et dont l'emplacement et la hauteur même en accentuent l'effet.

Les temples sont situés dans l'axe du forum; leur axe central coïncide avec celui de la place; leurs côtés sont donc parallèles à ceux du forum; le plus souvent, l'autel est placé dans le même axe. Tous ces éléments réunis contribuent à accentuer l'orientation de l'édifice (l'architecture hellénistique avait établi aussi des lois semblables qui déterminaient la configuration des places). De telles règles démontrent la conception que les Romains avaient de l'espace, ils firent preuve à cet égard d'un esprit nouveau et se cantonnèrent désormais définitivement dans l'application de ces normes.

Plus modeste que l'architecture officielle ou religieuse, mais aussi caractéristique, est celle de la maison romaine à l'époque de la République (Fig. 8). A Pompéi prédominait au début la maison à atrium, qui procédait d'une tradition ancienne italo-étrusque. L'atrium est le centre de la maison: on y accède directement de la rue par un vestibule (ostium). Il comprend l'impluvium, qui reçoit l'eau de pluie déversée par des larmiers vers l'intérieur, à travers une ouverture formée par l'inclinaison des quatre pans du toit. Aux deux extrémités de l'atrium, se trouvent des pièces d'habitation. Une entrée large et haute conduit au

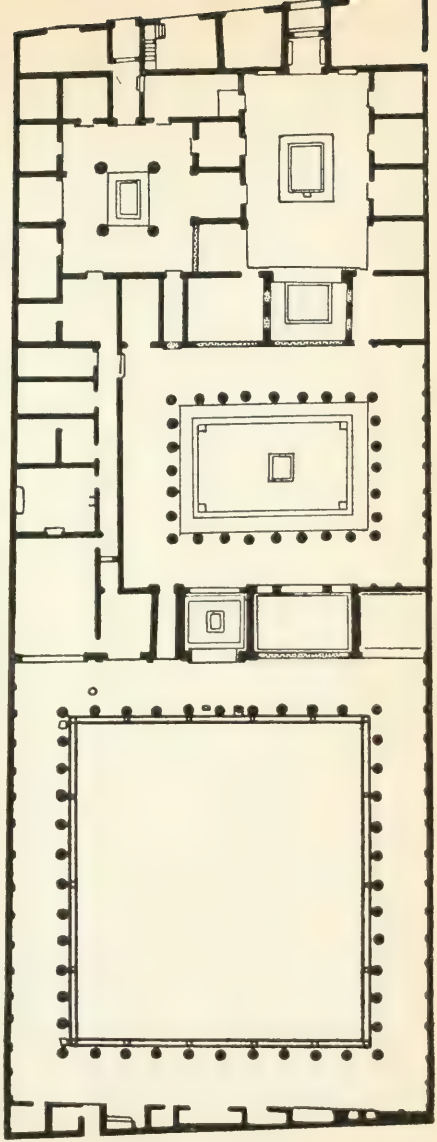


8 Plan simplifié d'une maison romaine.

tablinum, cabinet du maître de maison d'où l'on peut voir le petit jardin situé derrière. L'« Habitation du Chirurgien » à Pompéi, en bon état de conservation, fournit un excellent exemple de maison romaine. Nous y trouvons deux éléments caractéristiques: l'orientation vers l'intérieur, la disposition des pièces en enfilade de chaque côté d'un axe central.

Ce style de maison traditionnelle va subir de telles modifications, qu'au 1er siècle après J.-C. elle semble avoir presque complètement disparu. Ces changements sont dus aux conséquences de l'hellénisation de l'architecture romaine. L'atrium de la maison ancienne est relativement petit; les colonnes sont absentes et le faîtage repose sur de simples poutres. Bientôt apparaît l'atrium corinthien, avec des colonnes qui supportent le toit. La « Maison du Faune », l'une des plus majestueuses de Pompéi, possède ces deux sortes d'atriums, l'une à côté de l'autre (Fig. 9).

La modification la plus importante consiste dans l'élargissement de la maison à atrium sur le modèle de la maison grecque. Une grande importance est donnée au péristyle, vaste préau rec-



9 Pompéi. Maison du Faune. Plan.

tangulaire à ciel ouvert. Des couloirs sur tous les côtés donnent accès à des pièces de destinations diverses.

Dans la « Maison du Pansa », les pièces sont rangées symétriquement le long de l'axe central qui traverse le vestibule, puis l'atrium, le tablinum, le péristyle, et enfin l'œcus (salle à manger) qui donne sur le jardin. Dans cette habitation l'élément purement grec a été, grâce à la symétrie des axes, incorporé à la maison et romanisé. Partout où apparaissent des colonnes-soutiens ou des demi-colonnes engagées de renforcement, règne la construction particulière à l'architrave. Seul l'œcus de la « Maison dite des Noces d'Argent » est surmonté d'une voûte en berceau.

Les pièces intérieures sont caractéristiques de chaque époque par la décoration des murs qui nous révèlent avec la plus grande précision la date et le style. Ces modifications se manifestent partout et toujours par les peintures, les revêtements de stuc, etc.... On peut distinguer à Pompéi quatre styles successifs. Le premier appartient exclusivement à l'époque républicaine. Le deuxième commence également sous la République et se prolonge jusqu'aux premières années de l'Empire. Le troisième est le style augustéen proprement dit et le quatrième, le style flavien. Cette répartition permet de classer les maisons romaines.

Le premier style est purement hellénistique. Nous pouvons l'observer à Priene, Delos, Athènes et Pergame. On reproduisait en stuc un ensemble architectural représentant par exemple des pierres de taille posées sur de hauts socles ornés de pilastres. Le tout simulait, grâce à la peinture trompe-l'œil, un mur extérieur construit avec de riches matériaux. Mais le caractère de cloison était maintenu par la netteté de l'articulation.

La coutume, observée à Delos, dès le Ier siècle avant J.-C., de paver le sol d'une belle mosaïque, contribue à l'embellissement des pièces. Nous lui devons un véritable chef-d'œuvre: la mosaïque d'Alexandre dans la « Maison du Faune ».

Le deuxième style est proprement pictural, on passe du stucage à la fresque, mais il est surtout caractérisé par l'emploi de la perspective et des ombres. Certes, des socles multicolores et des

pierres de taille donnent encore l'impression de murs, mais qui ne sont plus sensibles au toucher comme le serait un mince relief de stuc; ils sont reproduits uniquement en peinture. Les verticales des pilastres, les ombres portées des arêtes et la perspective donnent l'impression d'un relief beaucoup plus fort que celui de véritables pierres de taille revêtues d'une simple couche de stuc. Les socles sont transformés grâce à des renflements. Chacun d'eux forme une console sur laquelle s'élève un pilastre qui ressort du mur (Maison du Labyrinthe).

Sur les très beaux murs de la Villa Item (Villa dei Misteri) on voit de minces colonnettes reposant sur un socle et dont les ombres se projettent sur un mur en retrait. L'ensemble couvert de peintures en trompe-l'œil donne l'impression d'un élargissement spatial. Agrandir une pièce, grâce au jeu compliqué de la perspective et des ombres, risquait pourtant de retirer au mur sa fonction première, qui est d'être cloison et limite.

Sur les murs de la « Villa de Diomède », une architecture compartimentée forme un ensemble plein de vie, mouvant même. On y voit des jeux d'eaux et, à travers de petites ouvertures, on aperçoit des arbres; au milieu du mur une échappée mène à la façade d'un temple en perspective fuyante; devant lui, on en voit un autre, monoptère, ressemblant au temple circulaire qui se trouve au bord du Tibre à Rome. Cette perspective qui conduit le regard au loin a cependant son point de départ dans une pièce étroite.

Dans la célèbre « Villa di Bosco Reale », les murs sont divisés par des pilastres peints dont les surfaces sont animées par les ombres portées de bossages qui remplacent des blocs de pierre. La peinture les reproduit dans leur état brut, avant même qu'ils n'aient été sculptés, et cet inachèvement constitue un attrait pictural supplémentaire. Les pilastres partagent le mur en plusieurs parties. On voit dans ces divisions le parvis d'un sanctuaire près d'un temple circulaire. Plus loin un quartier de ville qui s'élève sur une pente. On aperçoit aussi des grottes et des jardins idylliques dans le charme pittoresque de leur semi-abandon.

La « Villa ad Gallinas », habitée par Livie, épouse de l'empereur Auguste, et située à Prima Porta aux portes de Rome sur la Via Flaminia, montre également cette véritable volupté qu'éprouvaient les Romains à faire éclater l'espace, à arracher l'homme à l'exiguïté du lieu pour l'entraîner dans d'autres paysages, dans un autre univers. Les peintures des murs étaient d'une qualité particulière; elles se trouvent depuis 1951 au Musée des Thermes à Rome. On y voit, au-dessus de frêles clôtures, des coings et des grenades briller dans un jardin, des lauriers, des palmiers, des cyprès, des oiseaux qui volent parmi les branches, l'herbe émaillée de fleurs; c'est une ravissante peinture où l'homme est absent. Dans le haut d'une salle à piliers peinte en rouge foncé, une frise montre un paysage varié avec de petits personnages: il s'agit du « Paysage de l'Odyssée », le premier paysage héroïque que l'Europe connaisse (dû à Esquilin, il est actuellement à la Bibliothèque Vaticane). Les noms des héros grecs écrits à leur côté révèlent leur identité. Nous sommes en présence d'une peinture paysagiste pure dans laquelle la perspective est traitée d'une façon déjà très compliquée.

La période du second style, qui est celle des dernières années de la République, a été très féconde dans le domaine de la peinture murale. Des artistes de grand talent ont créé des œuvres qui peuvent être citées en exemple du style de l'époque et qui gardent encore aujourd'hui leur valeur intrinsèque. Les peintures ornant les maisons romaines que nous venons de mentionner en sont une preuve suffisante. On peut citer aussi l'ensemble des fresques de la « Villa Item » à Pompéi. Avec leurs figures presque aussi grandes que nature, ces fresques prouvent la qualité des procédés de la peinture murale antique, et donnent une idée des richesses picturales perdues.

La signification des figures est assez obscure. Sur le fond rouge d'un mur, on a représenté les diverses étapes de l'initiation d'une jeune fille aux mystères de la vie dionysiaque d'une part, et de la vie conjugale d'autre part. L'histoire progresse par la composition ordonnée de groupes de personnages jusqu'au point cul-

minant de l'ensemble: l'entretien amoureux du couple mythologique de Dionysos et d'Ariane, et s'achève par l'attente de l'époux près du lit nuptial. La distinction des attitudes, la noblesse et l'harmonie des contours, le chromatisme discret, la peinture à larges touches et l'emploi de très fines hachures, sont les caractéristiques de ce chef-d'œuvre.

Il est une branche de la peinture romaine de l'époque républicaine, la peinture triomphale, dont nous ne savons à peu près rien directement et pour laquelle nous sommes contraints de nous référer aux œuvres littéraires. C'était une peinture de circonstance qui manifeste un trait essentiel du caractère romain: un sens historique très sûr, le besoin de fixer par l'image des événements tout proches et de les perpétuer dans leur unicité. De telles images étaient portées et exposées lors des triomphes. C'étaient le plus souvent des représentations de campagnes récentes, œuvres de circonstances, elles ne furent pas conservées. Néanmoins, des copies semblent en avoir été faites dans des bas-reliefs évoquant des scènes triomphales ou des sujets similaires.

Lorsqu'on parle de l'art grec, on pense surtout aux grandes créations de la statuaire, le bas-relief étant considéré comme un phénomène concomitant. En revanche, dans la sculpture romaine, la ronde-bosse s'efface tout à fait. Deux domaines, deux variétés d'art passent au premier plan: le bas-relief et l'art du portrait. En ce qui concerne les statues, la nécessité d'en orner les sanctuaires et les places publiques, et même les exigences de l'usage privé furent satisfaites par le pillage, sans cesse accru, des œuvres d'art, qui commença dès 212 avec le sac de Syracuse. A quoi bon créer des œuvres nouvelles? Les niches prévues recevaient des imitations et des répliques de chefs-d'œuvre anciens exécutées par des artistes grecs venus à Rome. Dans un certain sens les créations nouvelles ne se produisaient que là où il fallait répondre à des besoins purement romains et, même dans ce cas, on se réglait sur les types de la statuaire grecque: on reproduisait soit la statue à toge, soit la statue à cuirasse.

Quant au bas-relief et au portrait, ils procèdent du sentiment

de l'histoire propre aux Romains. A côté donc du relief ornemental, et en opposition avec le relief classique grec, apparaît le relief historique, qui représente la forme de l'art plastique de loin la plus répandue chez les Romains depuis la République jusqu'à Constantin et même au-delà.

L'art du portrait a eu, dès le début, la prétention de rendre le caractère d'un être humain et non la quintessence de son moi. La coexistence de la tradition hellénistique et du sens romain du passé, c'est-à-dire de l'exaltation baroque et d'un sobre réalisme, du mythe et de la réalité, se manifeste dans le relief que Domitius Ahenobarbus a érigé, vers 100 avant J.-C., à Rome sur la place de Neptune. Peut-être ce relief devait-il servir de socle à une œuvre originale de Skopas. Le cortège nuptial du couple des dieux marins appartient au domaine mythologique; par contre, un événement historique tiré du passé de Domitius ou de sa famille est dû au domaine de la réalité. A côté d'un sacrifice au dieu Mars (suovetaurilia) on représentait un licenciement de vétérans. Le style de ce dernier bas-relief est extrêmement simple, prosaïque, a-t-on dit, neutre et sans élan. La surface en est insipide et sans charme. Pourtant ces travaux et d'autres de l'époque républicaine contiennent des promesses d'œuvres ultérieures.

L'intention d'exprimer simplement des faits véridiques n'empêche pas de grouper des figures et d'insister sur certains points sans tenir compte de la « réalité ». Par exemple, dans le bas-relief de l'Histoire, le dieu Mars, portant une cuirasse, est la figure la plus grande de la frise; un peu plus petit que lui Domitius, le donateur, portant une toge. Ces deux figures dépassent toutes les autres en grandeur parce qu'elles ont plus d'importance. Dans cette sculpture, on a sacrifié sans hésitation le réalisme historique à un symbolisme idéaliste (Planche n° 27).

A côté du style sec des Romains et du style hellénistique, il existe un style pittoresque et mouvementé qu'on peut mettre en parallèle avec le deuxième style de décoration murale. Par exemple les bas-reliefs du socle, sur le monument funéraire de

la famille Julia à St-Rémy, annoncent l'art ultérieur, avec leurs scènes de batailles et de chasses. Pour la première fois, on perçoit chez les Romains un état d'esprit baroque.

L'art du portrait est l'accomplissement artistique le plus important des Romains. Il dépasse, avec l'architecture, tous les autres domaines artistiques, parce qu'il est la base de tout l'art ultérieur du portrait en Europe. Cet art né du sens de la réalité propre aux Romains a trouvé dans le portrait étrusque un modèle utilisable; il a une autre source dans la vieille coutume romaine de façonner des masques mortuaires de cire qu'on exposait dans les demeures, et qu'on portait solennellement en tête des cortèges funéraires. Ces masques moulés sur le visage du mort furent plus tard transposés en pierre. On croit déceler une telle origine dans maints bustes de marbre de l'époque républicaine. Mais c'est à l'influence grecque et hellénistique que l'art du portrait doit une fermeté plus grande dans la structure, une substance sculpturale plus solide, ce qui le distingue du portrait étrusque.

Si, au début du 1er siècle avant J.-C., les portraits romains étaient encore empreints du pathétique exalté de l'hellénisme finissant, et si une certaine propension à rendre d'une façon baroque les chevelures ou les arcs des sourcils se faisait jour, ces tendances s'unirent vers le milieu du siècle à un réalisme bien marqué (Pompeius Magnus, de Copenhague, Planche n° 28).

Mais que fit le réalisme de ces formes florissantes? Une reproduction insipide du modèle, sèche et dépourvue de tout élan. Ce sont le plus souvent des hommes d'un certain âge, ou bien de dignes matrones dont les visages nous révèlent l'étroitesse de vie de petits bourgeois qu'ils menaient et du train-train quotidien.

C'est pour nous une grande perte qu'aucun portrait contemporain de César ne se soit conservé. Tous les portraits que nous possèdons de lui sont nés plus tard d'un besoin de vénération ou des nécessités du culte. Les monnaies à l'effigie du dictateur sont révélatrices d'un style frôlant l'impressionnisme, par

lequel a été rendue cette agitation frappante d'un visage ascétique au moyen de lignes et de formes à peine esquissées. A défaut d'un portrait, on peut mentionner un buste de marbre trouvé à Acireale, que l'on a supposé représenter César. Mais cette interprétation est peu sûre; il est néanmoins certain que c'est le buste d'un personnage important, et qu'il fut sculpté à l'époque de l'assassinat de César.

Quel que soit le sujet représenté dans les reliefs funéraires, les figures y apparaissent en pied: les Romains ont adopté cette coutume des Grecs. Cependant, le principe de l'unité du corps et de l'âme chère aux Grecs n'était pas pour les Romains une nécessité contraignante. Et souvent, sur certains de leurs tombeaux, on voit seulement le torse, le buste, ou bien la tête du défunt. Nous touchons ici du doigt ce fond étrusque encore latent à l'époque romaine. Il est possible que plus d'une de ces pierres tombales appartienne chronologiquement à l'époque d'Auguste déjà, mais par la tenue artistique et l'expression elles font partie des dernières périodes de la République. Pour représenter une personnalité sous son aspect spirituel et moral, à un moment donné de sa vie terrestre, les Romains se contentaient d'une tête ou d'un buste. Le corps était, à leurs yeux, dépourvu d'importance.

L'Art Augusteen

Avec Auguste (de 27 avant J.-C. à 14 après J.-C.), commence la période impériale. Nous n'ignorons pas que les empereurs ont exercé une influence sur l'art, à la fois par leurs commandes et par une politique bien arrêtée. L'art impérial est intimement lié à la personnalité de l'Empereur; c'est essentiellement un art d'Etat, comme nous le constatons pour la première fois sous Auguste. Ici, comme dans d'autres domaines, l'Empereur pose de solides principes, l'art romain devient un art politique, non en tant qu'instrument de propagande, mais plutôt en tant que

moyen de représentation de l'Etat romain. Dans ces conditions l'art connaissait des limites, mais en revanche il bénéficiait de protections et d'encouragements sans précédent.

Auguste déploya pendant quarante ans une grande activité constructrice qui s'étendit à tout l'Empire. Des temples surgirent en tous lieux, dont certains étaient consacrés au culte de l'Empereur. Dans leur structure, ils se distinguent à peine des monuments religieux de la République. Ils sont érigés sur une haute plate-forme, avec un escalier sur leur face antérieure et des colonnades, le plus souvent d'ordre corinthien. Les architraves sont richement ornées. Des restes précieux du temple de la Concorde (restauré du 7e au 10e siècle après J.-C.) sont conservés au Forum Romain. L'architrave, qui est maintenant de règle, contient tous les éléments dans lesquels l'architecture ultérieure viendra toujours puiser. L'élégance, la finesse et la grâce des feuilles d'acanthe alternant à intervalles réguliers avec des roses épanouies sur leur feuillage, symbolisent bien l'esprit de l'art augustéen.

Comme innovation apparaît l'abside, que développera l'architecture ultérieure. D'abord, modeste au fond du temple, elle ne porte préjudice en aucune manière aux lignes générales de l'édifice.

Par l'adjonction de l'abside, l'image du culte se rattache plus étroitement à l'architecture générale et devient partie intégrante de la décoration; cette tendance à l'orientation qui caractérise le temple romain est maintenant transposée à l'intérieur du monument. On compte des absides en assez grand nombre dans le Forum d'Auguste. César, conscient de l'exiguïté de l'ancien Forum, avait commencé la création du Forum Julium. Il avait l'intention d'y élever des monuments de caractère représentatif. A un morcellement spontané, se substitue un complexe architectural concerté et unifié (Fig. 10).

Perpendiculairement au Forum de César, on érigea l'ensemble du Forum d'Auguste, avec à l'extrémité le temple de Mars Ultor, entouré de portiques dans la profondeur desquels des absides semi-circulaires élargissent, à la hauteur de l'autel, le hall du

temple. Trajan utilisera largement ce motif. Pour le moment, l'arrondi de l'abside reste dissimulé aux regards. Il n'est perceptible qu'à celui qui pénètre dans le monument. L'ornementation architecturale qui se déploya au Forum d'Auguste est d'une haute qualité. La tendance romaine à enrichir l'entablement, et la tendance à la réserve, propre à Auguste, s'équilibrent harmonieusement.

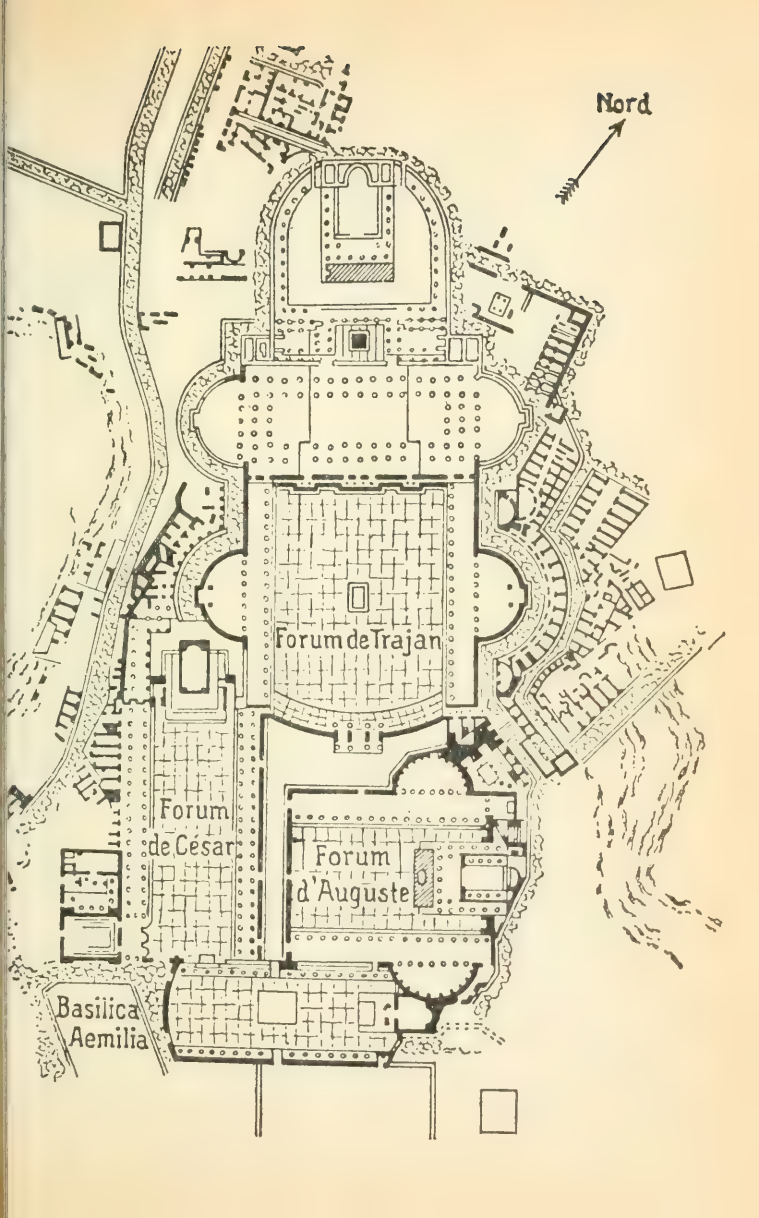
Si le Mausolée commencé dès 27 avant J.-C. que l'Empereur avait destiné à sa famille et à lui-même n'est pas d'une inspiration nouvelle, son ampleur et son caractère monumental en font quelque chose d'unique (Fig. 11). Il montre à quel point la volonté d'Auguste, de donner un aspect classique aux édifices qu'il érigeait, était prononcée et combien significative était sa résolution de remonter à la tradition italo-étrusque en employant pour sa dernière demeure cette forme circulaire.

Les constructions funéraires cylindriques placées sur des socles quadrangulaires, que l'on voit le long de la via Appia, prouvent que l'Empereur n'était pas le seul à suivre cette tradition, même s'il dépassait de loin tous les autres dans la conception et l'exécution. Un socle circulaire portait un jardin sur lequel se dressait un cercle intérieur revêtu de marbre qui se terminait par une sorte de tumulus (Planche n° 30). Il est évident, qu'arrivés à ce niveau de l'évolution architecturale, les constructeurs utilisèrent à l'intérieur de leurs édifices la technique du mortier, et qu'ils s'en servirent dans la construction des voûtes, des portes d'accès et des chambres funéraires.

La réalisation d'une architecture officielle (qui existait déjà à l'époque de César) et la manifestation de la grandeur de l'Etat par ses constructions, sont l'accomplissement de l'architecture augustéenne. Ceci est même visible dans un édifice d'aussi petites dimensions que le temple érigé devant la façade est du Parthénon en l'honneur de la déesse Roma et de l'Empereur Auguste.

C'est un monoptère simple, de petit diamètre, dont l'ordre

10 Rome. Forums impériaux. Plan.

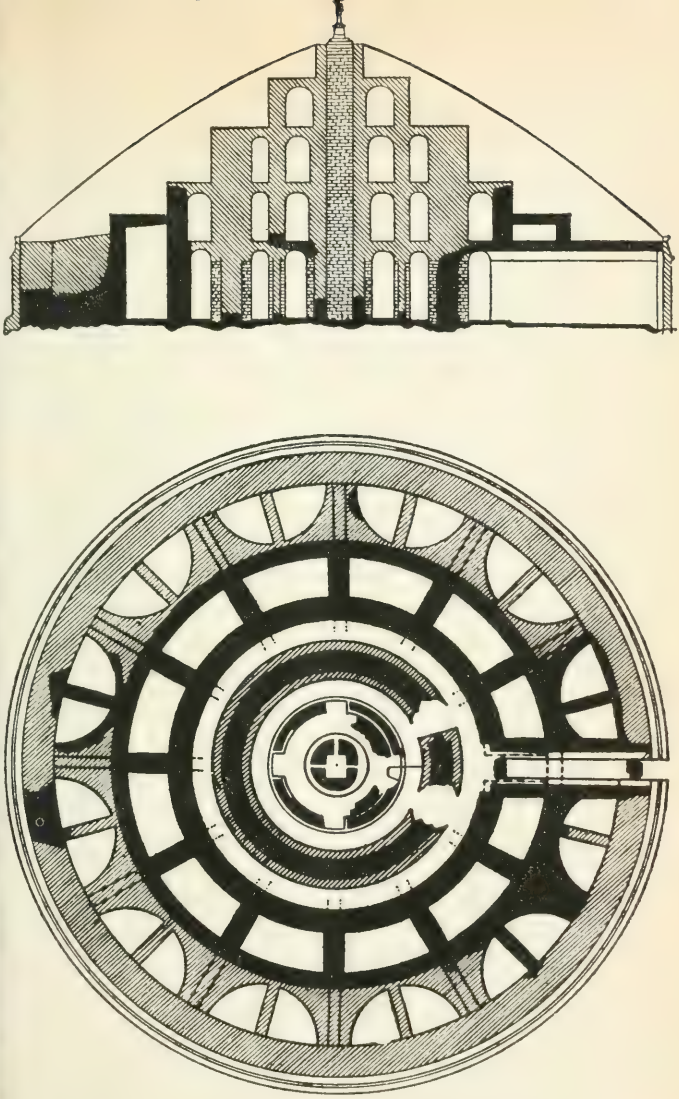

Nord
Forum de Trajan
Forum de César
Forum d'Auguste
Basilica Aemilia

ionique est copié sur celui de l'Erechtéion. Mais l'emplacement choisi a un caractère romain très marqué. Il est exactement situé dans l'axe qui passe par la statue d'Athena Parthenos, la grande porte et la partie centrale de la façade est. La déesse Roma est placée face à la déesse Athena et pratiquement sur le même plan. Ces deux statues constituent ainsi une sorte de symbole de l'unité de l'Etat romain et de la civilisation grecque.

La caractéristique la plus frappante des portraits romains, peu nombreux, du temps d'Auguste est un adoucissement très net du réalisme brutal du passé. Ils ont perdu leur vérité d'expression et n'échappent pas à une certaine froideur; on ne souligne plus sur les visages les marques de l'âge, mais non dans l'intention de flatter le modèle ou de la rajeunir. C'est une nouvelle conception du portrait qui se manifeste: on se rapproche de l'attitude classique, en cherchant à représenter la dignité de l'âge et non sa déchéance.

Et voici qui se rapproche encore davantage de la conception grecque. Les portraits sont plutôt conçus comme des œuvres d'art dont il convient de souligner le caractère plastique, la substance proprement sculpturale, aux formes plus ou moins contingentes. Ils cessent d'être des bustes. Les portraits de l'époque d'Auguste ont plus de force que les honnêtes portraits républicains. Il n'y a par contre aucune comparaison entre les images de la vie de la petite bourgeoisie et de la province que donnaient les portraits dans les dernières années de la République et au temps d'Auguste. L'explication de cette évolution se trouve dans l'influence nouvelle et consciente de l'esprit grec. L'artiste de la statue à cuirasse de Primaporta est sans doute un Grec qui s'était acclimaté à Rome et avait assimilé tout ce qui était romain, car ce qui s'offre à nos yeux est un chef-d'œuvre d'un seul jet, issu d'un esprit entièrement romain.

L'art augustéen atteint son apogée dans le portrait même de l'Empereur. On ne pouvait faire un portrait plus ressemblant, plus évocateur et jamais l'art romain ne s'est révélé aussi pleinement un art impérial. Nous connaissons ainsi l'adolescent, l'homme



11 Rome. Mausolée d'Auguste. Plan et coupe.

mûr et l'Empereur au seuil de la vieillesse. Certaines sculptures ont été réalisées en Grèce, d'autres à Rome. Dans les premiers portraits la plastique prédomine jusque dans les détails de la chevelure. Les suivants sont plutôt des témoignages. Mais dans tous, même ceux de provenance grecque, l'influence d'œuvres originales d'époques différentes est visible, œuvres qui ont obtenu l'approbation impériale.

L'Auguste de Primaporta, autrefois dans une niche de la villa de Livia, est le plus remarquable de ces portraits (Planche n° 29). L'Empereur est représenté debout, pieds nus, cuirassé et portant le manteau de général; dans la main gauche il tient un sceptre; la main droite est levée pour signifier qu'il prononce une harangue solennelle devant son armée. Cette œuvre a été créée dans le dernier quart du 1er siècle avant J.-C., au point culminant de sa puissance, au commencement de la Pax Romana. Elle est à peu près contemporaine de l'Ara Pacis Augustae.

Comparé à la sincérité frappante du portrait républicain, le portrait augustéen se limite à la froide représentation des traits essentiels. Grâce à cette synthèse opposée à la prolifération des détails, l'expression gagne en unité. Le côté humain est atténué, la majesté accentuée, sans effet de pathétique, le point de départ étant toujours la réalité temporelle. Le relief de la cuirasse évoque un fin travail de métal repoussé. On y voit représentée la restitution des aigles romaines conquises autrefois par les Parthes. Cette composition est encadrée de dieux, parmi lesquels Tellus (la Terre) et ses enfants, qui occupaient au centre la place principale.

Parmi les portraits de l'Empereur âgé, on distingue particulièrement la tête de la statue à toge de la via Labicana (Musée des Thermes), et le haut-relief de Berlin, qui oppose la réserve au réalisme. Seul un examen attentif de cette œuvre nous révèle

V Buste d'Auguste de Meroë. 14 ap. J.-C. env. Bronze. H: 0,43 m.

un portrait d'homme vieillissant. Quelques rides autour des yeux et sur le cou, une surface mouvementée représentant une peau flétrie indiquent seules la déchéance physique. Une retenue exceptionnelle dans les signes de la vieillesse, la transposition de certains traits de l'âge au profit d'un aspect plus jeune, une certaine héroïsation du sujet, sont les marques distinctives de ce portrait.

« Rome est la demeure de la gloire », écrivait le jeune peintre Raphaël au Pape Léon X dans un rapport sur les antiquités de la ville. C'est bien une demeure de la gloire romaine, un Monumentum Gloriae, que l'on peut voir, non loin de l'endroit où il était érigé autrefois, sur le Champ de Mars et qui se compose de nombreux fragments rassemblés: l'Ara Pacis Augustae est le grand autel de la paix, commencé en l'an 13 avant J.-C. et consacré solennellement en l'an 9 avant J.-C. Ce monument devait commémorer la pacification du monde, qu'Auguste avait réalisée. L'œuvre tout entière est en marbre de Carrare, employé ici pour la première fois en abondance. L'autel du sacrifice proprement dit est entouré d'une enceinte de marbre qui, sur les quatre côtés, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, est recouverte de nombreux bas-reliefs. A l'intérieur, des guirlandes sont suspendues à des bucrânes par des rubans enroulés. La composition est d'un goût très sûr. Au fond, le bas-relief est constitué par des ramifications délicates qui s'épanouissent en végétation luxuriante vers le centre. A l'extérieur, on voit un socle décoré d'une guirlande partant d'un motif de feuilles d'acanthe et se déroulant en mouvements symétriques sur toute la surface. Tantôt cette guirlande a un aspect vigoureux, tantôt la minceur des feuilles les rend presque diaphanes.

C'est dans le bas-relief à figure que l'œuvre entière atteint son apogée. Comme dans le motif de la cuirasse de la statue d'Auguste, le cortège historique qui représente la consécration de l'autel, est encadré d'images de dieux. Sur le côté principal, figurent des scènes tirées de l'histoire de la ville, telles que le sacrifice d'Enée, la Louve et les jumeaux, près du dieu Mars. Sur

la face postérieure, Tellus et ses enfants, des animaux, des plantes ainsi que la déesse Roma à laquelle ils sont soumis.

Sur les deux autres faces, deux cortèges s'avancent vers la porte dans la direction de l'autel. La face sud semble avoir été privilégiée: l'Empereur et sa famille y sont représentés ainsi que les *flamines* et tout le personnel préposé au sacrifice. Sur la face nord des personnages revêtus de la toge se suivent en file régulière et monotone et semblent avoir été exécutés par des mains moins habiles. Cependant ces deux reliefs s'harmonisent parfaitement par le style et par l'attitude des personnages. Ce qui prédomine, c'est le caractère solennel qui apparaît dans la succession des figures, dans leur tenue, leurs mouvements et leurs vêtements. Ce ton solennel est quelquefois interrompu sur la face sud par des motifs plus gracieux, d'un accent plus personnel.

Dans ce relief il existe deux séries de personnages, qui, sans être nettement séparées, sont aisément discernables. Une rangée antérieure avec des figures d'un certain volume et d'une plus grande dimension que celles de la rangée postérieure, dont les personnages ne trouvent place que dans les intervalles laissés libres par les autres figures; le plus souvent, leur relief est moins prononcé, elles représentent sans doute des personnages de moindre importance.

Au-dessus des têtes, la surface vide n'est interrompue que par les têtes de quelques personnages éminents. C'est ainsi que celle d'Auguste ou celle d'Agrippa touchent le rebord supérieur. De cette manière, la tendance des Romains — que nous avions déjà observée à propos du monument de Domitien — à distinguer par la taille l'importance de certaines personnalités, se manifeste ici, mais d'une manière plus discrète. Les personnages placés devant l'Empereur forment une sorte de cour et lui ménagent ainsi un certain champ d'action.

La position des têtes, placées plus ou moins haut sur toute la longueur du cortège, obéit à un rythme aisément perceptible, qui anime l'ensemble et souligne l'importance respective des personnages. La régularité du mouvement domine, bien que les diffé-

rentes positions de quelques figures apportent une certaine variété.

On pourrait en dire autant de la façon dont les vêtements sont traités. L'ordonnance régulière des plis, le refus d'accorder plus d'importance à une partie quelconque du corps, l'absence de tout effet pittoresque, tout cela crée une concentration et une solennité qui s'harmonisent avec un style pénétré d'idéal classique. On assiste à un acte officiel d'une nature tout à fait particulière, et c'est aussi par un art officiel, portant la marque de l'Empereur Auguste, que cette solennité sera représentée.

La sculpture augustéenne a ennobli le fade réalisme républicain grâce à sa virtuosité, ses qualités de mesure et son niveau intellectuel. En outre, par l'incorporation du classicisme grec au réalisme historique romain, la sculpture a elle-même inauguré une sorte de nouveau classicisme dont l'influence devait par la suite être importante. S'étant, pendant un certain temps, écarté du classicisme, l'art romain, lorsqu'il voulut s'en rapprocher, préféra s'inspirer de cet art augustéen que de l'art grec proprement dit. La Renaissance fit de même. Elle retourna à l'antiquité transformée par les Romains et non à l'Antiquité grecque authentique qu'elle ne connut jamais. Par là se manifeste l'universalité de l'art né au siècle d'Auguste.

La glyptique (art de la gravure sur les pierres précieuses, les gemmes et les camées) connut à la cour d'Auguste un nouvel épanouissement. Les lapidaires étaient venus à Rome des cours des diadogues d'Orient. Ils servirent leur nouveau maître par leur art qui s'imprégna d'esprit romain. Représentation de la grandeur impériale, assimilation de la personne de l'Empereur aux dieux, description réaliste de scènes historiques, tels furent les éléments qui imprimèrent à ce style une orientation bien déterminée.

Dans la peinture, ce que l'on nomme le troisième style n'est autre que l'augustéen; on l'appelle aussi style égyptisant parce que de nombreux motifs qui apparaissent à cette époque sont originaires de l'Egypte, rattachée à l'Empire romain en l'an

30 avant J.-C. Ce style continue nettement le second style par ses perspectives architecturales; cependant, on y observe une diminution du mouvement en faveur de formes plus apaisées. Les ornements sont de nouveau constitués par des dessins plats. Les perspectives ne donnent plus l'impression de profondeur. Le mur reprend sa fonction de cloison, car la peinture a renoncé aux effets de perspective. Les éléments architecturaux sont souvent d'une facture très raffinée, surchargée même et parfois fantastique. Des petites niches sont encore ménagées au milieu du mur; mais au lieu de fournir une échappée sur le dehors, elles servent de cadre à une statue, destinées à abriter la réplique d'un original grec. Les cloisons aux couleurs amorties ont un aspect noble et froid. Le plus souvent, elles sont d'une exécution très soignée. Les peintures et les stucs de la Farnesina de Rome (Musée des Thermes) illustrent ce troisième style.

L'Art au 1er Siecle apres J.-C.

L'art romain du début du 1er siècle n'est que le prolongement de l'art augustéen. Il commence sous Tibère (14—37) et l'on peut le considérer comme terminé sous Claude (41—54), sans qu'il ait subi de sensibles modifications. Au temps de Néron (54—68), on peut discerner des tendances qui s'épanouiront sous les empereurs Flaviens (Vespasien, Titus, Domitien) ainsi que sous le règne si court de Nerva (96—98) et l'art du 2e siècle. Les cinquante années qui s'écoulent jusqu'à l'avènement des Vespasien (69) représentent pour l'art un intervalle rempli de créations de transition. Elles sont caractérisées par les derniers échos de l'art augustéen et les accents annonciateurs de l'art flavien. Cependant nous pouvons observer avant tout dans l'art claudien, des traits originaux, principalement dans le domaine de la sculpture du portrait et du bas-relief.

Le portrait de Tibère (Planche n° 32), comparé à celui d'Auguste, ne montre au premier abord aucun changement essentiel en ce qui concerne la structure et l'équilibre. Toutefois le front donne une impression d'apaisement et de concentration grâce à la frange des cheveux réduite presque à l'horizontale, et qui a perdu boucles et détails. Ce changement de la coiffure apparaît sous Tibère et cesse sous Néron. Que ce soit là un effet de la mode, ce n'en est pas moins le signe certain d'un processus de synthèse lié à l'épaisseur de la chevelure.

On remarque en outre dans le visage de Tibère une expression que l'on chercherait en vain dans celui d'Auguste. Dans le port et l'inclinaison de la tête, dans le mouvement des lèvres fines, un trait de mélancolie, un élément légèrement lyrique et sentimental font un contraste très net avec l'austérité du visage d'Auguste.

Parmi les portraits de Tibère se trouve une tête trouvée à Athènes, et qui est actuellement à Berlin; il s'agit donc d'une œuvre grecque. Les rides autour de la bouche indiquent à la fois les signes de l'âge et la disposition d'âme du moment, éléments qui n'auraient pas été tolérés dans le portrait d'Auguste.

Pour les Romains le concept de classicisme signifiait « modèle » et non pas uniquement « modèle puisé chez les Grecs ». Ce modèle à suivre était à cette époque le classicisme augustéen. Or, on ne peut imaginer plus grand contraste entre ce style et celui du portrait de l'empereur Claude.

Quelques bustes parvenus jusqu'à nous, nous donnent de l'Empereur une image idéalisée. D'autres, par contre, semblent plutôt le persifler que le vénérer, comme on peut notamment le constater dans la statue colossale du Vatican. Elle occupait autrefois une niche et il est fort possible qu'elle jouait alors le rôle d'une image sacrée. Dans cette statue l'Empereur est représenté sous les traits de Jupiter. Une œuvre similaire a dû exister au temple du Divus Claudius érigé en son honneur par Néron. Dans ce visage stupide, la laideur et la bêtise semblent vouloir se perpétuer. Le visage ne révèle pas seulement le côté humain de l'art du portrait, dans la mesure où il pouvait renoncer à toute ré-

serve, en faveur d'un brutal réalisme (même quand il s'agissait de la personne de l'Empereur), mais encore une particularité artistique: la mollesse s'empare du marbre pour reproduire les traits flasques de la peau. On atteint presque ici les limites de la peinture.

La frontière a été franchie avec le portrait de Néron. La solidité de la structure contraste avec la lumière qui joue sur la surface, qui fouille les traits tourmentés autour de la bouche, les yeux aigus enfoncés dans les orbites et surmontés de sourcils presque horizontaux. Elle se pose sur la frange composée de boucles en accroche-cœur qui descend très bas sur le front, dont un jeu d'ombres et de lumières souligne l'étroitesse et l'indiscipline des cheveux. Nous sommes en présence à la fois d'un chef-d'œuvre de la sculpture et d'une œuvre maîtresse de la caractérisation psychologique d'un personnage peu sympathique en soi (Planche n° 33).

On peut faire des observations semblables à propos des portraits féminins. L'art républicain n'hésitait pas à souligner sans égards les injures du temps; l'art augustéen, lui, les adoucissait et faisait ressortir la structure plastique de la tête; il attribuait moins d'importance à l'expression psychologique qu'à la concentration et à la dignité.

Il est important d'étudier la coiffure dans les portraits féminins; c'est souvent pour nous le seul moyen de déterminer l'époque de la création de ces œuvres. On peut les comparer ainsi aux effigies des monnaies, qui sont datées. Le rouleau de cheveux, tiré sur le front, est d'un effet peu gracieux chez les femmes d'un certain âge. Il disparaît au début de l'époque impériale. A sa place réapparaît une simple raie de milieu, qui d'ailleurs n'avait jamais été complètement abandonnée. Les cheveux tirés sur les côtés forment deux bandeaux qui se rejoignent sur la nuque en un chignon. Encore du vivant de Livie (41 après J.-C.), la raie sur le devant du front est enrichie d'une quantité de petites boucles sur les tempes, qui vont devenir de plus en plus envahissantes jusqu'à couvrir entièrement le front (Planche n° 34). Telles étaient les caractéristiques de la coiffure des dames à l'époque

flavienne, comme on le voit dans le buste de marbre de Minatia Polla trouvé dans la tombe des Platorini à Rome (époque de Claude).

Dans le domaine du bas-relief, nous distinguons deux groupes qui se complètent mutuellement: des reliefs représentant des figures et des reliefs à sujet historique ou représentant des sacrifices ou des scènes similaires. Ils proviennent le plus souvent de monuments publics. D'autres reliefs, appartenant à la vie privée, ornent des urnes, des sarcophages, des autels. Le premier groupe subit si fortement l'influence du style de l'Ara Pacis qu'on l'a confondu autrefois avec lui. Il est aujourd'hui hors de doute que les panneaux scellés sur les murs du jardin de la Villa Médicis à Rome sont de l'époque qui suit le règne d'Auguste. Ils proviennent probablement d'un monument de Claude. Une différence existe cependant: entre les figures semblables à celles de l'Ara Pacis, de grands éléments de temple ont été insérés. Ce sont des éléments architecturaux dont la taille plus petite que celle des personnages les désigne comme arrière-plan. Ils constituent une adjonction et en même temps une innovation que les périodes ultérieures mettront souvent à profit.

Un bas-relief représentant un sacrifice montre plus nettement encore combien ce style est éloigné du style augustéen. Des groupes se pressent, se recoupent; leur attitude et leur mouvement montrent qu'ils dirigent leur regard sur les figures principales, c'est-à-dire sur le sacrificateur et sur l'homme placé devant le taureau, qui sont mis en valeur par une taille plus grande, moyen déjà employé à l'Ara Pacis. Sur l'ensemble s'étend un léger voile d'un effet quasi-pictural. Les arbustes, ainsi qu'une guirlande qui orne l'autel, ont presque le caractère d'une esquisse. Les lauriers, les ornements de feuilles et de fruits sont fréquemment employés. Les guirlandes d'un grand sarcophage qui se trouve à Berlin (sarcophage Caffarelli), incitent à un rapprochement avec celles de l'Ara Pacis. Les guirlandes enrubannées sont plus fortement enroulées, elles forment des spirales destinées à remplir et à animer les surfaces, alors que les fruits ont perdu en substance mais gagné en mouvement et en éclat. Les sculptures de ce genre

ne sont pas toujours de la même qualité; mais la tendance à donner un mouvement à la surface des bas-reliefs se manifeste même dans les travaux de caractère artisanal.

Fréquemment, la surface des bas-reliefs est littéralement couverte d'ornementation. C'est ainsi qu'une urne cinéraire trouvée dans la tombe des Platorini rappelle par sa surface entièrement ornée de dessins symétriques, le buste en marbre de Minatia Polla, qui se trouvait dans la même tombe, et qui révèle la même inspiration. L'Ara des Platanes, au Musée des Thermes, est une des meilleures œuvres de cette époque du milieu du siècle, mais aussi de l'art romain en général. Il est impossible de surpasser la finesse avec laquelle sont représentés deux rameaux de platane enlacés sous un bucrâne, la façon dont s'enroulent les feuilles et le mouvement élégant qui les attache aux branches. Ce n'est pas une représentation réaliste du foisonnement luxuriant de la nature; la forme naturelle des branches a été disciplinée par une symétrie harmonieuse.

La glyptique continue d'être aussi florissante pendant les règnes de Tibère et de Claude qu'elle l'était sous Auguste. Le « grand camée de Paris » (Paris, Cabinet des Médailles) est la plus importante de toutes les pièces qui nous soient parvenues de l'Antiquité. Ce camée est un véritable document officiel; il représente Tibère et Livie ainsi que des proches de la maison impériale. Au-dessus des deux souverains on voit Auguste divinisé. A leurs pieds, la représentation traditionnelle des barbares vaincus (Planche n° 35).

L'empereur Auguste avait habité une simple maison sur le Palatin. La demeure de Tibère se caractérisait aussi par son manque de recherche. En revanche, Néron érigea après le grand incendie de Rome (64 après J.-C.) une villa aux dimensions gigantesques, la Maison d'Or, qui s'étendait du Palatin aux pentes de l'Esquilin, franchissant la dépression où se trouve actuellement le Colisée. Le temple d'Hadrien, dédié à la déesse Roma et à Vénus, s'étendit plus tard en partie sur la villa de Néron. Finalement tout fut démoli et il ne reste aujourd'hui que les

célèbres Grottes et leurs peintures, qui furent découvertes pendant la Renaissance à l'emplacement que l'on nomme Domus Aurea. Les restes conservés sont suffisamment caractéristiques pour occuper une place remarquable dans l'histoire de l'art. Les peintures d'une fine facture impressionniste sont déjà dans la manière du 4e style et l'on peut observer l'articulation soignée des murs et des voûtes partagés en panneaux décorés de paysages qu'entourent de délicates guirlandes.

A l'intérieur, une salle retient l'attention. Il s'agit d'une petite pièce circulaire aux parois animées par des niches; elle est surmontée d'une coupole avec une grande ouverture qui laisse passer la lumière. On croirait voir la maquette du futur Panthéon dépourvu de son caractère monumental.

Les murs d'une basilique souterraine, découverte en 1916 devant la Porta Maggiore, sont articulés comme ceux du Palais de Néron. Cette basilique est un bâtiment remarquable, dont la destination au culte d'une secte néo-pythagoricienne et orphique n'a pas été éclaircie. Des montures en stuc divisent les surfaces en panneaux par des ornements et des scènes à figures qui font allusions à des espérances supra-terrestres. A leur style on décèle une origine hellénistique, amalgamée à des éléments néo-attiques adoucis par des tendances picturales.

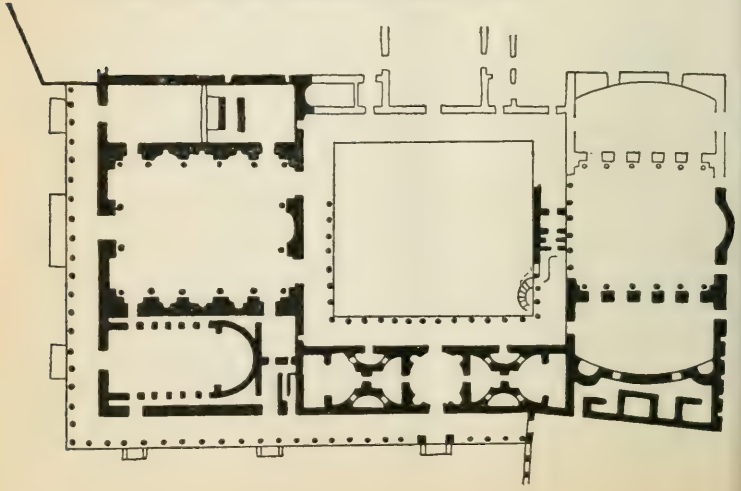
Avec la dynastie flavienne l'art romain atteint de nouveau un point culminant. L'art flavien suit chronologiquement la dynastie du même nom, avec les Empereurs Vespasien (69–79), Titus (79–81) et Domitien (81–96). Nous pouvons déjà sous Néron discerner les débuts des formes particulières de ce style, et en suivre les développements jusqu'au commencement du règne de Trajan. Pendant que le style pictural s'épanouissait dans la sculpture et que la peinture se rapprochait du trompe-l'œil, l'architecture devenait un art spatial tout court. Elle inspira par la suite maints édifices, et c'est sur les réalisations des Flaviens que repose la gloire de l'architecture romaine. C'est aussi l'époque où l'art est le plus éloigné de son point de départ, du classicisme grec. De cette époque datent des constructions d'intérêt général,

telles que l'Amphithéâtre Flavien (le Colisée) et les Thermes de Titus, dont malheureusement nous savons peu de choses car il n'en existe aucun vestige. Ce qui est certain, c'est le changement fondamental apporté dans la construction des thermes, car auparavant les salles étaient placées en désordre les unes à côté des autres, alors qu'elles sont maintenant disposées selon un plan ingénieux et dans un axe de symétrie. L'unité et la cohérence de la construction apparaissent aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Parmi les ruines du Palatin, on peut reconnaître encore aujourd'hui les restes du Palais des Flaviens (Fig. 12). Il a été achevé en 92 après J.-C. sous Domitien par l'architecte Rabirius, l'ami du poète Martial. C'était une imposante construction.

De l'ancienne maison d'Auguste, il ne reste plus que le péristyle; la cour à ciel ouvert, entourée sur ses quatre côtés par un portique, existe encore. Cette cour constituait le centre d'un édifice tripartite composé d'un bâtiment principal très élevé, du péristyle et d'un édifice bas, le triclinium, à l'aspect basilical avec sa partie centrale surélevée. On ne peut en avoir une idée d'ensemble qu'en la parcourant. Ce qui est caractéristique, c'est la

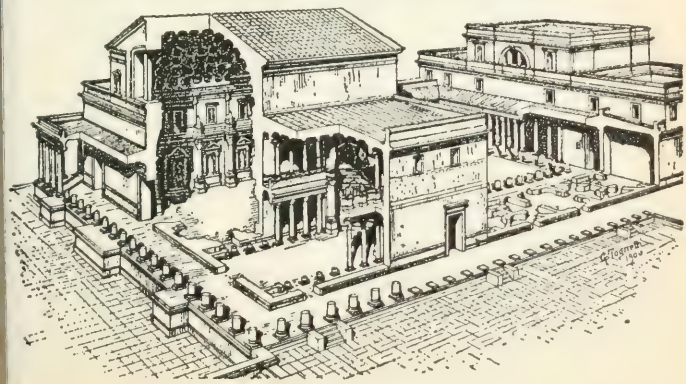
12 Rome. Palais des Flaviens au Palatin. Plan.



forme différente de chaque pièce. La façade extérieure enveloppe complètement l'ensemble comme le ferait un manteau; des surfaces articulées aux moulures horizontales dissimulent les convexités de l'abside intérieure et principalement la puissante voûte en berceau qui surmonte d'une largeur de trente-deux mètres la pièce principale, l'Aula Regia, la salle du trône. La voûte en berceau était recouverte à l'intérieur d'un riche revêtement à caissons. L'architecte avait utilisé tous les moyens techniques disponibles: la construction reposait sur un appareillage au mortier sur lequel une décoration était plaquée. Les absides construites contre le mur étroit du fond, donnaient une orientation aux murs et par conséquent à la salle entière (Fig. 13).

Cette tendance à l'orientation est un élément foncier de l'architecture romaine. Unie au système axial et au principe de la symétrie, cette tendance a trouvé son point culminant dans la création du Forum flavien nommé Forum Transitorium ou Forum de Nerva. L'aspect général est grandiose. C'est une fondation de Vespasien: la décoration et l'ornementation des reliefs sont de l'époque de Domitien, et terminées sous Nerva. Comme sur la place de Vespasien à Pompéi, une suite de colonnes entoure la cour longue et étroite. Ces colonnes sont si rapprochées des

13 Rome. Palais des Flaviens au Palatin. Reconstitution.



murs qu'ils n'ont pour fonction que de diviser sa surface. Mais les saillies et les retraits des entablements animent les divisions et leur confèrent une mobilité proche de l'art pictural (des libraires avaient autrefois leurs éventaires en ces lieux).

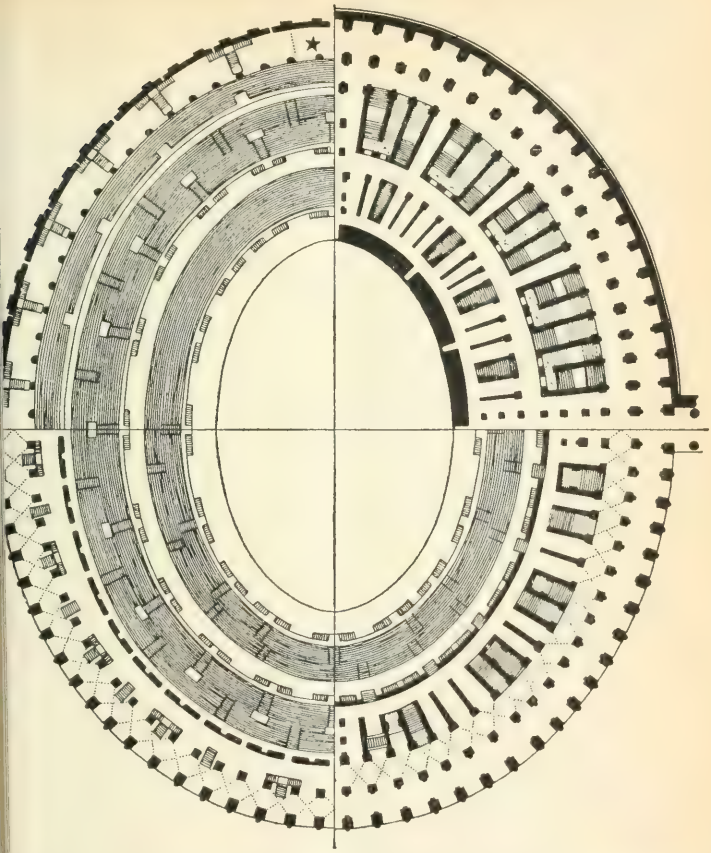
Comme dans presque toutes les constructions romaines de ce genre, la façade du temple est seule mise en valeur. L'aspect dominant de l'édifice ne semble être ni une fonction déterminée, ni une certaine composition architecturale. Le temple du Forum de Nerva était consacré à Minerve; la frise qui circulait au-dessus des colonnes représentait des travaux féminins exécutés sous la direction de la déesse et le châtiment d'Arachné qui s'était vantée de broder mieux qu'elle. Le mouvement de cette ornementation en accentuait le caractère flavien.

Le Colisée est le grand amphithéâtre que Vespasien commença vers 70 après J.-C. et que Titus consacra et inaugura en l'an 80, par des jeux qui durèrent plus de cent jours (Fig. 14). Il était destiné aux luttes de gladiateurs, aux combats d'animaux et même à des batailles navales d'une envergure sans précédent. Ce n'était pourtant pas le premier édifice de ce genre érigé sur le sol romain, mais, pour la capitale, il représentait quelque chose de nouveau. Il est devenu le type même de l'amphithéâtre dès l'antiquité et dans les temps qui suivirent. La technique architecturale a permis de résoudre un problème très compliqué: assurer des places assises à environ 50.000 personnes de façon qu'elles puissent voir le spectacle, faire entrer et sortir ce flot humain vite et dans l'ordre et cela sans nuire à la belle configuration de l'ensemble.

La grandeur et la majesté de l'Empire romain semblent incarnées dans cet édifice plus que dans aucun autre; elles apparaissent autant dans la puissante façade extérieure que dans les balcons et les travées de l'ovale intérieur et dans l'arène aujourd'hui en ruines. Les infrastructures des degrés de pierre qui subsistent encore confèrent à l'ensemble intérieur une courbe pleine d'élégance.

A l'extérieur, la façade obéit au système d'arcades à trois étages déjà en vigueur à l'époque de la République. Dans le bas, règne

14 Rome. Le Colisée. Plan à quatre hauteurs différentes.



'ordre dorique, au milieu l'ordre ionique, dans le haut l'ordre corinthien; mais on a employé à tous les étages l'architrave ionienne et au-dessus des corniches des entablements à consoles. Au sommet, l'ensemble se termine par une corniche dentelée.

Le quatrième étage de l'amphithéâtre, ajouté par Titus, ne comporte pas d'arcades, ce qui produit un certain relâchement et

donne aux gradins supérieurs un appui solide grâce à un mur fermé divisé par des pilastres corinthiens, plats, posés sur des socles. Des baies sont pratiquées alternativement dans les pilastres et dans le mur. Les surfaces pleines étaient jadis ornées de plaques de bronze doré et les consoles du tiers supérieur soutenaient les mâts de bois, qui se dressaient tout en haut de l'amphithéâtre et qui servaient à fixer le vélum. Dans les ouvertures des arcades des murs extérieurs, des statues atténuaient autrefois la rigueur des parois.

Aux trois étages de la façade correspondaient, à l'intérieur, deux couloirs surmontés de simple voûtes en berceau, qui donnaient accès aux escaliers placés au cœur du bâtiment. Au-dessus du couloir du second étage se trouvait un autre couloir surmonté d'une voûte d'arêtes et relié par des marches à l'étage supérieur. Cette forme de voûtes, avec laquelle le Moyen Age nous a familiarisés, était en plein développement à l'époque flavienne. Le principe de la disposition des salles, adopté et perfectionné sous les Flaviens, nécessitait la construction de voûtes d'arête. L'ornementation architecturale reprend à son profit les éléments de l'art antérieur, enrichit les entablements, les couvre d'une foule de motifs pittoresques et chatoyants, ainsi que les frises qui révèlent une grande vivacité d'observation.

L'introduction du chapiteau composite (Arc de Titus) représente un enrichissement toujours employé depuis, il est fait de la fusion du chapiteau corinthien normal avec le chapiteau ionique dont l'abaque porte des volutes.

Dans le portrait de Vespasien (69—79), c'est le réalisme brutal de la République qui réapparaît. Nous ne connaissons que des portraits de vieillesse de l'Empereur, car c'est seulement à soixante ans qu'il prit le pouvoir. Cette circonstance, ainsi que ses origines — il appartenait à une famille paysanne sabine — nous facilitent la comparaison avec les portraits du 1er siècle avant J.-C. Sur un bâti vigoureusement modelé viennent s'inscrire des lignes et des formes floues. C'est de nouveau le règne d'un réalisme audacieux; l'art de la caractérologie atteint une telle force de persuasion, qu'on peut le déceler même dans des

portraits plus idéalisés de l'Empereur, visant à spiritualiser cet homme au bon naturel, à l'humour un peu rude, ou à l'embellir en donnant plus d'ampleur et plus d'élégance aux boucles de ses cheveux.

Son fils Titus (79—81) était un citadin de culture raffinée. Ses portraits, à maints égards, rappellent ceux de Néron à la cour duquel il grandit. Dans le mol épiderme du visage, dans l'agitation palpitant autour des yeux et sur le front, ces portraits atteignent une plus grande acuité que celui de Néron; ils ont d'ailleurs été créés à l'apogée de ce style flavien, pictural et tourmenté.

Une tête de Titus au Vatican est complétée par une statue à toge, œuvre sans doute d'un autre sculpteur, mais le traitement du drapé propre à l'art flavien est aisément reconnaissable. Les étoffes plus abondantes sont ramassées en plis parallèles entre lesquels les parties moins importantes s'amenuisent sans pour cela enlever à la toge son aspect noble. A la prédominance des lignes dans les anciennes sculptures s'est substituée la prédominance des formes plastiques; même les œuvres ultérieures n'atteindront pas ce degré de plasticité (Planche n° 38).

Dans le portrait de Domitien (81—96), on peut observer une certaine tension. Elle est créée d'une part par la limite très prononcée des cheveux au-dessus d'un front élevé et parallèle à la ligne horizontale des sourcils, d'autre part par les molles rotondités du visage aux larges traits, animé par un délicat mouvement qui joue particulièrement autour de la bouche sensuelle. Ce portrait est d'un travail extrêmement élégant.

Ce n'est pas par hasard que certains portraits de particuliers, comme celui du banquier Caecilius Jucundus de Pompéi, ont été autrefois attribués à l'époque de la République; on n'a aucun doute aujourd'hui sur leur appartenance à l'époque flavienne. L'observation pénétrante de la vie, le traitement pictural des surfaces molles, sont deux éléments qui confirment notre conviction.

Les auteurs des portraits féminins de l'époque flavienne font ressortir le contraste saisissant du visage et de la ligne de départ de la chevelure au calme apparent, mais plus le visage est apaisé,

plus la chevelure est tourmentée. Les boucles sont maintenant réunies, parfois un léger enchevêtrement fait entrevoir la raie autrefois à la mode (Buste de Julia Titi, Musée des Thermes, Planche n° 37), mais qui est le plus souvent absente. La coiffure n'est désormais plus ordonnée en fonction de la raie. D'imposantes chevelures postiches coiffées en hauteur exigent un volume plus majestueux. Les boucles indépendantes ont presque disparu pour faire place à une construction capillaire aérienne et soyeuse, dont l'effet de masse est maintenu par des jeux de lumières et d'ombres. Ces portraits, lorsqu'ils concernent des femmes proches de la vieillesse, sont beaucoup plus réservés qu'à l'époque de la République et la féminité en général est traitée d'une manière raffinée.

A l'instar des Empereurs, les femmes se faisaient volontiers diviniser. On pouvait voir les dames de la cour impériale figurer sous les traits de la déesse Vénus, qu'on représentait habituellement debout et dévêtue. Défiant toute règle de la plastique, une tête-portrait surmontée d'une coiffure à la mode apparaissait sur un corps nu d'une facture praxitélienne.

Les bas-reliefs de l'Arc de Titus passent, à juste raison, pour les modèles du style flavien que nous connaissons grâce à eux. Ce monument fut élevé par Domitien immédiatement après la mort de son frère divinisé (81 après J.-C.). Au centre d'une voûte en berceau enrichie de caissons, on assiste à l'apothéose de Titus emporté par un aigle. Les bas-reliefs représentent des scènes détachées du cortège triomphal de Titus après la prise de Jérusalem. Sur l'un d'eux, l'Empereur lui-même apparaît sur son quadrige au milieu de son armée. Sur l'autre, le cortège des chars transportant le butin provenant du Temple de Salomon, atteint l'arc érigé pour le triomphe et le traverse. Les groupes de figures occupent, en eux mêmes et par rapport à l'ensemble des reliefs, un volume inaccoutumé. Les ombres, les lumières et la perspective sont des éléments importants dans cette représentation d'un

VI Partie supérieure d'une peinture murale d'Herculanum. 4e style. Vers 70 ap. J.-C.

événement actuel. La narration, la chronique, le rapport objectif en caractérisent le contenu. Les personnages ressortent du relief de telle manière qu'ils n'ont pas de surface de pierre au-dessus d'eux. Les mouvements des têtes qui s'élèvent, s'abaissent et pénètrent l'atmosphère, donnent son rythme à toute la composition.

L'espace dans lequel le cortège se déplace fait partie intégrante de l'œuvre, par une sorte particulière de trompe-l'œil qui en rend la représentation absolument convaincante. Ce qui est essentiel, en opposition avec le statisme des reliefs augustéens, c'est le dynamisme qui anime les figures. On croirait assister, par une fenêtre ouverte, à une partie du défilé, tant la vision est instantanée (Planche n° 39).

Nous possédons, en dehors des reliefs de l'arc de Titus, un monument de l'art officiel de cette époque. Il s'agit des reliefs qui se trouvaient autrefois à la Cancelleria, et qui sont actuellement au Vatican. Il y a peu de temps qu'on peut les étudier. Ils proviennent de la Porta Triumphalis à Rome, rénovée par Domitien, et reproduisent des scènes de la vie de l'Empereur. Dans ces reliefs, la dignité et le caractère solonnel prédominent, c'est seulement dans des détails, dans le traitement des vêtements en particulier que quelques éléments pittoresques ont pu s'immiscer.

La juxtaposition de différents styles de bas-reliefs se manifeste pendant toute la durée de l'art romain jusqu'à une époque avancée du Bas-Empire, et aboutit à un style impérial assez uniforme dont les bas-reliefs de la Cancelleria sont des témoignages. L'éventail des divers styles à l'époque flavienne se brouille presque lorsque nous constatons que, sur un même monument, l'arc de Titus, d'autres reliefs que ceux qui ornent la partie centrale révèlent une troisième manière.

Sur les façades, on avait représenté des scènes de sacrifices avec des petites figures rondes isolées. Ces dernières se rapprochent par leur style de ce que l'on a appelé « l'art populaire romain », et révèlent un don d'observation et une grande fraîcheur, très éloignés des exigences du « grand art ». Des témoignages non négligeables de cet art populaire, parallèle à l'art officiel — et

contemporain —, ont été conservés dans le tombeau des Haté-riens; grâce aux bustes trouvés dans cette même sépulture, on peut dater ces reliefs de l'époque flavienne. Du point de vue des sujets, ils présentent une certaine uniformité: on voit en premier lieu comment le défunt est mis en bière et pleuré par les siens. Puis le cortège emprunte la Via Sacra dont on voit tous les édifices importants, pour arriver finalement au monument funéraire dans lequel le mort trouvera le suprême repos. Une machine élévatrice compliquée est représentée. Naïvement et sans tenir compte des proportions, on a juxtaposé des images isolées, sans lien entre elles, sans aucun rapport avec un fait réel, jailli du plaisir seul de créer: un pilier triangulaire orné de roses, un plateau sur lequel sont représentés une guirlande de palmettes, des citrons, des coings et des oiseaux. Cette nature végétale, fixée dans la pierre, accompagnée d'oiseaux aux mouvements gracieux, appartient, tant par l'état d'âme qu'elle reflète que par l'exécution, aux œuvres les plus fines qu'ait jamais produites l'art romain (Planche n° 41).

Des fleurs aux contours délicats contrastent avec le candélabre massif du milieu; une fine guirlande de roses s'enroule autour du tronc épais et des oiseaux viennent compléter cette image idyllique. Tout ce qu'on pouvait réaliser en trompe-l'œil sur un bas-relief l'a été dans cette œuvre.

Le quatrième style décoratif pompéien, le dernier avant la destruction de la ville en 79 après J.-C., est un style de facture flavienne, quoique ses débuts remontent à l'époque de Néron, où se sont fondus les éléments architectoniques du deuxième style et les éléments ornementaux du troisième. Il offre beaucoup plus d'échappées que les précédents, comporte beaucoup plus de détails architecturaux visant à créer une illusion d'espace. En résulte-t-il une plus grande ampleur, une impression d'infini qu'on éprouve dans certaines salles? Plus importante est la création d'une irréalité fantastique semblable à celle des cabinets à miroirs des palais baroques du 18e siècle, qui bouleversent plus qu'ils ne ravissent.

Ici, cette irréalité émane des parois décorées d'une façon merveilleuse. La technique picturale est celle d'un impressionnisme sublimé. Un jeu presque arbitraire d'éléments architecturaux domine la composition des parois. Parfois, sur la surface des murs, des copies de tableaux de grand et petit format, apportent une certaine homogénéité à l'ensemble. La préférence va le plus souvent aux scènes amoureuses avec des personnages nus. On a voulu déceler chez les auteurs de ces peintures baroques, à l'aspect imposant mais qui foisonnent sans règle, une certaine dépravation. A ce propos, von Blanckenhagen remarque qu'il est impossible de se représenter les habitants d'une maison de l'époque du quatrième style comme des citoyens romains d'un ordre politique inébranlable.

L'Art au 2e Siecle apres J.-C.

Au 2e siècle, des hommes éminents régnèrent de nouveau sur l'Empire romain: Trajan (98–117), Hadrien (117–138), Antonin le Pieux (138–161), Marc-Aurèle (161–180), Commode (180–192). L'évolution de cette époque rappelle avec quelques différences celle de l'art du 1er siècle. A un courant teinté plus fortement de tendances classiques, qui avait pris naissance sous Trajan, et s'était transformé sous Hadrien en enthousiasme délirant pour l'hellénisme, succéda une nouvelle époque d'agitation dans l'art avec des tendances au pittoresque et au baroque.

On pourrait penser qu'avec Apollodore de Damas, Grec oriental, qui dès l'avènement de Trajan entra à son service en qualité d'ingénieur et d'architecte, le « classicisme » trouverait à Rome un nouveau foyer. Les principales œuvres de cet architecte, exception faite du Pont sur le Danube, bâti en 100 après J.-C., et de l'Arc de Trajan d'Ancône, sont les Thermes et le Forum de Trajan, marqués d'un esprit romain jamais atteint jusque là. Hadrien lui commanda également des travaux.

Les forums impériaux établissent une liaison architecturale entre le Forum romain et le Champ de Mars. Les places conçues isolément constituaient des ensembles tracés en fonction de leur orientation et de leur position réciproque. On constate une progression constante de dépenses somptuaires du Forum de César à celui d'Auguste et de celui d'Auguste au Forum de Trajan, qui est le dernier, mais aussi le plus vaste et le plus grandiose (Fig. 10). On pénétrait sur la vaste place du marché proprement dite, par une sorte d'arc de triomphe à trois passages, dans l'axe duquel, et coïncidant avec l'axe de la place elle-même, s'élevait la statue équestre de l'Empereur. De longs portiques flanquaient les côtés de la place. Des absides puissantes placées derrière ces portiques créaient un élargissement qui ne pouvait être vu de la place. D'ailleurs, ce procédé avait déjà été employé au Forum d'Auguste.

Derrière l'abside, s'élevaient, autour de son mur extérieur, des bâtiments à étages aux couloirs surmontés de voûtes, dégagées récemment de bâtisses construites au Moyen Age. Le forum se terminait au nord par la Basilique Ulpia, monument grandiose qui interrompait l'orientation longitudinale de la place par son axe perpendiculaire. Sa construction marquait une progression par la grandeur et la puissance du plan, autant que par la splendeur de l'exécution. Avec ses autres nefs latérales, sa haute et spacieuse nef centrale au toit plat, la basilique trajane restait dans la tradition républicaine. Toutefois, nous décelons dans la limitation aux verticales des colonnes et aux horizontales des lourds entablements, dans la renonciation à l'utilisation des arcs, un certain « classicisme ». En redonnant à la colonne la fonction qui lui était propre, celle de soutien, l'architecte remontait aux principes de l'architecture hellénique.

Les absides sont des éléments nouveaux ajoutés à la basilique. Placées sur les petits côtés, elles font converger l'orientation longitudinale des colonnes et en même temps y mettent un terme. Au milieu du grand côté nord de la basilique, fut érigée la grande colonne trajane, colonne commémorative à la fois honorifique et funéraire, qui renfermait dans son socle les cendres de l'Empe-

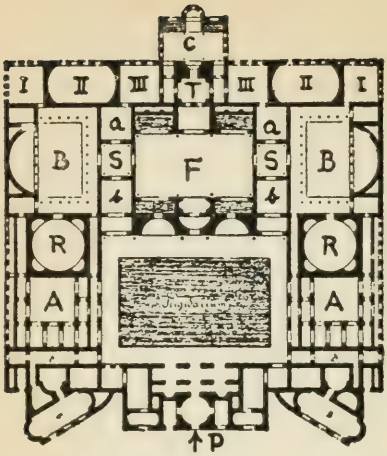
reur, et était surmontée par la statue dorée de Trajan que remplace aujourd'hui celle de Saint Pierre. Exactement devant la colonne et dans l'axe de l'ensemble architectural se dressait le temple consacré à l'Empereur.

Les traits essentiels qui confèrent sa beauté à l'ensemble, la recherche de l'orientation, l'obéissance à un principe de symétrie n'apparaissent que sur un plan qui permet de reconstituer l'ampleur de cette vaste place à ciel ouvert et de l'axe transversal formé par l'espace couvert. On a plaisir à évoquer l'un en face de l'autre cette colonne et ce temple, dont la cour étroite semble être la convergence de l'exercice du culte.

Le temple lui-même, en tant qu'espace architectural, est remis ici en valeur et peut être comparé au temple de Mars Ultor du Forum d'Auguste. Par contre, les temples du Forum de César et de Nerva n'ont qu'un effet de façades car leur longueur se perd dans l'ensemble de la place. Nous sommes ici, une fois de plus, en présence d'un principe de composition grec.

Ce puissant ensemble est resté intact et utilisable jusque dans le Haut Moyen Age, de telle sorte qu'un évêque lui-même pouvait admirer bouche bée ce « marché païen ». De nos jours, d'importantes parties des forums impériaux sont redevenues visibles à la suite de travaux de déblaiement. Le complexe général du Forum de Trajan fut l'œuvre maîtresse d'Apollodore, achevée, pour l'essentiel, en 113 après J.-C.

Malheureusement, nous avons moins d'informations sur les Thermes de Trajan (Fig. 15), bâtis sur des fondations néroniennes au nord du Colisée, et par le même architecte. Cependant, nous pouvons y constater qu'Apollodore a, non seulement agrandi le type de construction préconisé par les architectes flaviens, mais qu'il l'a enrichi et élargi en y ajoutant, entre autres, une piscine. La conception des Thermes de Trajan devint par la suite la norme de tous les thermes. Dans l'axe central, placé lui-même transversalement, étaient situées les salles principales, déjà mises en valeur de l'extérieur par leur grande hauteur; les salles secondaires constituant les ailes latérales, plus basses,



15 Rome. Thermes de Trajan. Plan (d'après une esquisse ancienne).

étaient alignées symétriquement le long de cet axe. L'architecture et l'agencement des pièces tiennent compte des étapes successives du bain. On y trouvait des salles angulaires, circulaires, fermées, ouvertes, hautes et basses. On peut difficilement se faire une idée de la variété et de la multiplicité de ces salles.

Le portrait de Trajan nous révèle cet empereur dans la simplicité du soldat qu'il fut pendant les vingt ans de son règne. Simplicité qu'exprime la construction du visage, et des cheveux, dans lesquels on distingue soit une mèche qu'on dirait dessinée, soit une ondulation sur le sommet de la tête, mais dans tous les détails, ce portrait est net et clair, et renonce à tout effet pittoresque.

Un autre portrait de Trajan, la splendide tête de marbre provenant d'Ostie, n'a été réalisé qu'après sa mort en 117. Dans la structure plus différenciée de la chevelure et la délicate répartition des cheveux légèrement ornementale, au-dessus d'un front bombé, on discerne déjà le style d'Hadrien. Ce portrait traduit une forte impression par la dignité et la majesté impériale qui en émanent, et par la plasticité de sa substance. La réserve dans le rendu des rides de la peau, légèrement flasque, ne diminue en aucune manière la noblesse de la figure (Planche n° 42).

Dans le portrait de Plotinia, l'épouse de Trajan (morte en 121), le chignon de cheveux est d'un effet extrêmement gracieux que l'on retrouve dans des portraits semblables, qui, par le style de la coiffure, peuvent être attribués à l'époque de Trajan. Bien que cette coiffure ne s'accorde pas remarquablement avec l'expression quelque peu douloureuse de cette austère matrone, elle complète par sa ligne l'ovale étroit du visage. A l'austérité du personnage s'associe celle des formes maigres et dures, ainsi que le rendu linéaire de la chevelure.

Des portraits d'enfants, tels qu'ils étaient à la mode à ce moment-là, sont imprégnés de délicatesse. Ils expriment, sous des formes simples et d'une façon saisissante, la mélancolie et l'abandon de l'enfant.

L'art du bas-relief à l'époque de Trajan ne présente pas une production parfaitement homogène. Cependant on peut distinguer, comme procédé de style propre à cette période, quelques traits communs que l'on retrouve dans tous les genres et sous-genres. Les formes d'expression flaviennes continuent à se manifester, mais semblent s'estomper de plus en plus sous Trajan. Par contre, un élément nouveau apparaît dans les bas-reliefs. C'est d'un monument inconnu, célébrant une victoire de l'Empereur et créé sans doute au début du siècle, que proviennent les reliefs qui ont été réemployés dans l'arcade centrale de l'Arc de Constantin. Il s'agit d'une frise longue de quelque vingt mètres et représentant la défaite d'une tribu de Barbares, les Daces, et le couronnement de l'Empereur par la déesse Victoire en présence de la déesse Roma: scènes de combats juxtaposées à des scènes solennelles et pacifiques. Au milieu de la bataille, l'Empereur apparaît à cheval, à la tête de la cavalerie. Son combat n'est pas représenté, mais seulement son triomphe et la soumission de l'ennemi. Le regard se porte immanquablement sur l'Empereur car autour de lui la mêlée fait rage. Il se tient seul, à l'écart et il n'est masqué par aucune autre figure. Cette attitude correspondait à la fois à l'importance réelle du personnage et à la conception que l'on se faisait de l'Empereur. Selon cette même con-

ception, la cavalerie romaine victorieuse apparaît disciplinée, tandis que la défaite des ennemis est caractérisée par leur petite taille et le fourmillement indescriptible de la mêlée (Planche n° 40).

Le « progrès », ou si l'on préfère le changement par rapport à l'art flavien, est reconnaissable dans les scènes de grandeur. L'espace visible au-dessus des têtes est réduit: le contraste entre la masse de l'armée et le groupe des trois figures — Rome, Trajan, Victoire — est si violent, que les images perdent en cohésion; les figures s'étagent l'une sur l'autre sans provoquer l'impression de profondeur voulue. En effet, l'élément superposé veut signifier la réalité plus éloignée, mais n'arrive pas à donner cette illusion. L'art est sur le point d'échouer dans sa tentative de traduire l'illusion spatiale.

L'accentuation du caractère de statue de la figure principale est visible dans quelques bas-reliefs de l'arc de Bénévent qui, construit vers la fin du règne de Trajan, formait le point terminal de la Via Trajana. Plusieurs de ces reliefs ont été achevés à l'époque d'Hadrien. Mentionnons celui qui représente l'Empereur recevant la soumission de la Mésopotamie, dans lequel il est manifeste qu'on a renoncé à toute illusion spatiale.

La colonne Trajane se place, du point de vue chronologique, entre le 1er et le 2e groupe des bas-reliefs mentionnés plus haut. Les célèbres spirales décrivent avec spontanéité et naturel de nombreux événements des guerres contre les Daces, qui prirent fin en l'an 107 après J.-C. Nous sommes en présence d'un véritable reportage détaillé ou plutôt d'une chronique imagée. Les scènes se déroulent dans un ordre chronologique et sont représentées avec réalisme. Il s'en dégage un véritable plaisir à mettre en valeur les détails et les conditions topographiques du combat; les paysages forment tantôt l'arrière-plan, tantôt ils apparaissent au milieu des scènes. Le style, sans contrainte doctrinaire, est plein de naïveté et de candeur.

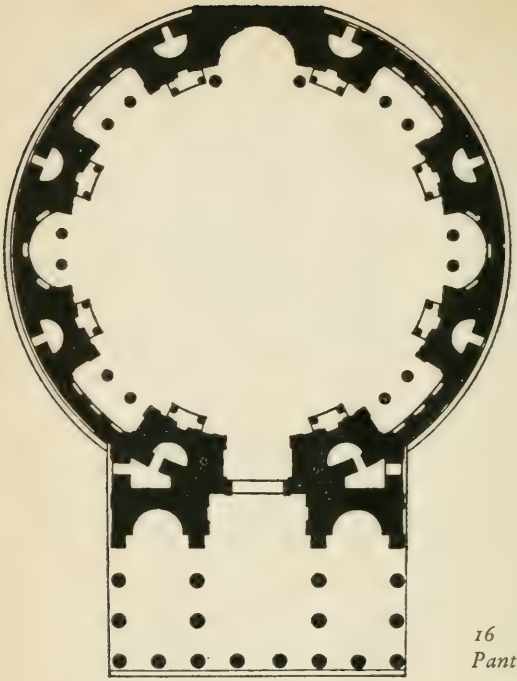
Par l'agencement des personnages, par le fait que certaines figures de premier plan ont un modèle plus parfait et que des scènes secondaires ont un relief plus plat et plus réservé, il se

dégage une impression de profondeur. Par cela-même, les sculptures de la colonne Trajane se distinguent des bas-reliefs monumentaux traditionnels, mais concordent dans la mise en valeur de la personne de l'Empereur, toujours de plus grande taille que les personnages qui l'environnent, ou dressé sur une estrade ou sur le créneau d'une muraille. Mais il arrive qu'on renonce à l'emploi de tels procédés en faisant valoir le principe qu'étant le plus haut personnage, l'Empereur sera représenté plus haut que quiconque. Au réalisme se substitue le symbolisme. La hiérarchie du monde dans l'art grec avait l'homme pour centre, dans l'art romain, elle a l'Empereur. Les reliefs de la colonne Trajane réalisent à cet égard une étape importante vers la conception artistique du Bas Empire et plus tard du Moyen Age, conception centrée sur le divin et le sacré.

Libérées de toute nécessité d'apparat, pénétrées de l'observation de la nature, issues des traditions néo-attiques, empreintes d'une délicate beauté, telles apparaissent les frises de la Basilica Ulpia (consacrée en 112) et du temple de Vénus sur le Forum Julium, restauré par Trajan en 113 après J.-C.

Apollodore de Damas survécut à Trajan et continua à exercer son art à Rome sous Hadrien (117–138). On prétend qu'il fut persécuté et finalement exilé parce qu'il avait critiqué les propres projets de l'Empereur. Il était un des architectes les plus éminents de toute l'Antiquité et on a du mal à s'imaginer que les édifices érigés sous Hadrien, et qui sont empreints d'une si forte personnalité, furent créés sans sa collaboration.

Cette pensée nous vient en regardant le Panthéon, construit entre 120–125 pour remplacer l'ancien Panthéon d'Agrippa, incendié en 80. Certes, le marbre du revêtement et les carreaux de bronze du vestibule ont été pillés à des époques ultérieures, mais tous les éléments architectoniques essentiels qui sont conservés correspondent exactement aux conceptions d'Apollodore. Cet édifice représente la combinaison originale de deux éléments différents: le vestibule, conçu sur une base italo-grecque, et la rotonde, de composition complètement différente (Fig. 16). La



16 Rome. Plan du Panthéon.

construction circulaire n'est nouvelle ni à Rome ni en Italie, mais aucune construction dérivée des fontaines ou des thermes ne peut expliquer le miracle de cette coupole, ni pourquoi nous sommes en présence d'une innovation contrastant fortement avec tout ce qui a précédé, car ici la fonction sacrée de l'architecture est transposée à l'intérieur. Certes, il y a eu des signes annonciateurs: la partie supérieure de l'édifice circulaire de l'Asklepieion de Pergame pourrait en être un. Ce qui est certain, c'est la volonté d'orienter l'intérêt vers l'intérieur et qu'un tel dessein n'a jamais été accompli avec une telle persuasion.

L'articulation de la coupole extérieure se répète identique à l'intérieur, mais divisée en sept niches pourvues chacune d'un

autel et consacrées aux divinités astrales. On ne peut imaginer du dehors la somptuosité et la majesté de l'intérieur; la hauteur des murs étant égale à celle de la coupole hémisphérique, qui représente la voûte du ciel au-dessus du croyant. Une large ouverture laisse pénétrer au zénith les rayons de lumière qui glissent le long des niches. L'intérieur du Panthéon est la parfaite représentation du cosmos, plus jamais réalisée depuis le Parthénon (du moins en ce qui concerne l'aspect extérieur). Tout est maintenant exprimé à l'intérieur de l'édifice et du point de vue historique cette « intériorisation » peut être considérée comme un pas décisif vers l'art religieux du Bas Empire.

Dix ans après le Panthéon, en 135 après J.-C., on consacra le temple de Vénus et Roma entre le Forum et le Colisée. De l'extérieur, l'édifice avait une allure très peu romaine au premier abord, car il ne reposait pas sur une plate-forme, mais s'élevait sur une infrastructure à degrés comme les temples grecs. Ce détail mis à part, l'édifice était tout à fait romain, les divisions de l'intérieur répondant à d'antiques coutumes, soit profanes, soit sacrées. Une grande voûte en berceau placée transversalement s'élevait au-dessus du pronaos, tandis qu'une autre voûte longitudinale surmontait la cella. Ainsi, par l'introduction de la voûte dans la construction du temple on utilisait les procédés de l'architecture profane dans l'architecture sacrée. Ce projet conçu par Hadrien, en personne, avait été rejeté, prétend-on, par Apollodore (Fig. 17).

Le temple était entouré de portiques, mais non de tous les côtés. La façade, tournée vers le Colisée, était dégagée, et l'ensemble, plus élevé que ce qui l'environnait, avait l'aspect symétrique et orienté du Trajaneum de Pergame, construit également par Hadrien. Mais tandis qu'à Rome le temple était sur une hauteur, à Pergame, construit dans la plaine, il était visible du haut des montagnes.

La villa de Tivoli révèle dans quelle mesure Hadrien, malgré son inclination pour les Grecs, s'était éloigné de leurs principes architecturaux; elle indique une victoire complète sur l'édifice

rectangulaire aux simples proportions et sur le bâtiment à architrave.

Cette villa était de conception très romantique. L'Empereur avait l'intention de rappeler dans chacune des salles des souvenirs de voyage, afin de pouvoir revivre, au soir de sa vie, ce qu'il avait vu et ressenti.

Avec la Moles Hadriani, grand monument funéraire commencé vers la fin de sa vie, et consacré en 138, après sa mort (aujourd'hui château Saint-Ange), Hadrien se rattachait, comme Auguste le fit avant lui, aux anciennes traditions italiques. Sur un soubassement quadrangulaire s'élevait une construction cylindrique ornée dans le haut et sur tout son pourtour, d'une riche couronne de statues de bronze. Au Moyen Age cet édifice fut transformé en forteresse.

Le portrait, à l'époque d'Hadrien, se distingue par le port de la barbe qui est à la mode. L'entourage de l'Empereur, aussi bien que les hommes de cette époque, suivent son exemple et les Antonins maintiendront cette mode. La dissimulation des traits du visage et la possibilité de masquer, à l'aide de la barbe, certaines particularités, convenaient à cette époque très réservée dans la caractérisation psychologique. D'autre part, le port de la barbe permettait de rehausser la ferme structure du visage et laissait aux artistes la possibilité de montrer leur virtuosité d'une façon pittoresque.

Une création nouvelle et extrêmement significative de l'époque est le portrait d'Antinoüs (Planche n° 44). Ce gracieux adolescent de Bithynie était d'une mélancolique beauté. Favori de l'Empereur, il était son constant compagnon. Dans des circonstances mystérieuses, il se noya en 130 après J.-C. dans les eaux du Nil. Sa mort fut interprétée comme une immolation aux dieux et cet événement, ainsi que l'affection que lui portait l'Empereur, conduisit ce dernier à le diviniser et de nombreux portraits, bas-reliefs et statues du favori furent réalisés. Ces œuvres représentent le point culminant de la sculpture au temps des Empereurs.

17 Rome. Temple de Vénus et Roma. Plan.

On y trouve le talent plastique de l'époque, allié à l'art romain de caractérisation psychologique, l'influence des anciens maîtres et l'aptitude personnelle à traduire par le ciseau l'état d'âme et l'expression de l'individu.

De Lanuvium, où en 133 le culte d'Antinoüs fut institué, provient un bas-relief représentant le nouveau dieu sous les traits de Sylvain. Sur l'autel placé devant lui figure la signature de l'artiste: Antonianus d'Aphrodisias en Carie. Il est évident que les artistes d'une célèbre école d'art ont participé à la création de cette représentation d'Antinoüs.

L'art du bas-relief sous Hadrien concerne principalement la dernière décennie précédant sa mort. Quelques panneaux de grand format nous décrivent des événements officiels tels qu'un retour de l'Empereur, l'annonciation de l'apothéose de l'Impératrice Sabine, ainsi que l'apothéose elle-même. Souvent, les idées varient dans ces reliefs, de sorte que la continuité des images perd sa cohésion et se morcèle en fragments indépendants (Planche n° 45).

Dans les hauts-reliefs qui ornent l'arc de Constantin et qui proviennent d'un monument commémorant une chasse impériale, des événements historiques sont également représentés. Le caractère statuaire se retrouve dans le relief, conformément à la tradition trajane. Il s'allie d'une façon séduisante à cet art de traduire des formes du corps que l'époque flavienne avait porté à la perfection.

Le plus beau portrait de l'impératrice Sabine est posthume. Un voile souple forme le fond, un diadème couronne la tête à la chevelure ondulée, la bouche aux lèvres fines est gracieuse et le singulier regard est rêveur. L'iris est un cercle gravé et la pupille forme une cavité qui confère aux portraits une expression nouvelle. On peut observer ce même détail dans certains visages d'Antinoüs, et dans des portraits tardifs d'Hadrien. L'art du portrait atteint un niveau qui ouvre des nouvelles perspectives et qui laisse derrière lui le classicisme de l'époque d'Hadrien (Planche n° 43).

L'art des Antonins, commencé avec le règne de l'Empereur Antonin le Pieux, se continue sous son successeur Marc-Aurèle (161—180), esprit pacifique malgré les nombreuses expéditions militaires qui marquèrent son règne, et se termine avec Commode, monarque vicieux et vaniteux (180—192).

Antonin fit édifier un temple à son épouse défunte, Faustine, sur le Forum. On peut encore voir cet édifice dans ses parties essentielles (devenu l'église de San Lorenzo) sur le côté nord de la Via Sacra. Erigé sur une plate-forme il s'élève au-dessus de la route. Son portique profond ne le distingue pas du type traditionnel du temple romain. Sur la frise qui circule au-dessus des colonnes et le long du temple, des guirlandes en fin bas-relief alternent avec des couples de griffons ailés. La qualité du travail ne compense pas la monotonie de l'ensemble. Ce temple fut également consacré en 161, à la mémoire d'Antonin le Pieux.

Les reliefs de l'Hadrianeum, qui porte aujourd'hui le nom de Bourse, et anciennement celui de Basilique de Neptune, font une impression un peu académique. En effet, sur des socles élevés sont représentés des trophées, des armes et toutes sortes de pièces d'armures; la disposition en diagonale, ainsi qu'une certaine obstination à représenter obliquement la partie inférieure de la cuirasse, et verticalement le vêtement, reste impuissante à animer la raideur glaciale de la décoration.

Les représentations des provinces alternant avec les trophées réitèrent ce caractère statuaire que nous avons déjà observé dans les reliefs de l'époque précédente. Toutefois, on peut déceler dans la juxtaposition régulière de ces figures, vues de face, une certaine particularité de style et une innovation dans l'entablement du temple: l'incurvation de la frise entre l'architrave et les denticules.

Une grande voûte en plein cintre surtendant l'intérieur est un autre indice de l'originalité des architectes des temples romains par rapport aux modèles grecs. Par ses colonnes accouplées en séries de huit et de quinze, cet édifice se rattache aux proportions du style classique tardif et du style post-classique.

Caractéristiques du style antonin, de curieux reliefs ornent le socle qui portait autrefois une colonne lisse en marbre rose d'Egypte surmontée d'une statue en bronze de l'Empereur. Les fils adoptifs d'Antonin, Marc-Aurèle et Lucius Verus, qui régnèrent d'abord ensemble, l'érigèrent peu après sa mort en 161. De même que dans l'apothéose de Sabine, on y introduisit des éléments symboliques et allégoriques. Aion, adolescent ailé, conduit au ciel le couple impérial, accompagné de la déesse Roma, en présence de Campus Martius, jeune homme assis dans l'angle gauche. Une certaine forme picturale, dans les vêtements et dans le plumage des aigles, est un signe évident que le classicisme d'Hadrien est dépassé.

Sur deux côtés le même fait se répète: des cavaliers galopent en cercle autours de soldats et de porte-enseigne; il s'agit de la parade lors de la consécration. La réitération du même thème indique que l'auteur se souciait peu de la monotonie qu'elle engendrait, car cette répétition était sans doute nécessaire: il fallait représenter la même scène à la consécration et de l'impératrice et de l'empereur. La présence de petits personnages trapus se détachant du fond, l'agitation qui se remarque chez les porte-enseigne, sont les marques d'un style nouveau plus pittoresque et à tendance baroque.

Les huit reliefs de grand format de l'Arc de Constantin, et trois autres reliefs du Palais des Conservateurs (il y en avait quatre autrefois), pourraient provenir de l'arc érigé en 176 en l'honneur de Marc-Aurèle. Ces reliefs reproduisent des scènes de la vie de l'Empereur dans un tel esprit de tradition qu'ils seraient difficilement identifiables si on ne les reliait au style des monuments officiels depuis l'Ara Pacis. La composition des fonds rappelle les panneaux de style claudien. Il s'agit de façades de temples et de portiques nettement dessinées, représentées sans perspective, dominant dans le tiers supérieur des groupes de

VII Peinture murale à Pompéi. 3e quart du 1er siècle ap. J.-C.

figures, dont celle de l'Empereur qui se détache par sa position, ses vêtements et sa taille plus élevée. La netteté et la précision des contours des figures sont amoindries au profit de la profondeur et des effets pittoresques. L'emploi du foret apparaît ici comme le moyen technique d'une expression nouvelle.

On décida l'édification de la colonne commémorative de Marc-Aurèle, qui fut achevée sous le règne de Commode, pour célébrer ses victoires sur les Marcomans et autres peuples nordiques. C'est un monument très représentatif du style antonin tardif (Planche n° 46), sur lequel sont décrits des épisodes guerriers, comparables aux épisodes de la colonne Trajane. Il s'agit de scènes isolées, placées bout à bout, plutôt que d'un récit cohérent et suivi. Peu de passages dramatiques, beaucoup de froideur académique: ainsi l'armée est représentée, soit au combat, soit en marche, soit au rassemblement, par des figures juxtaposées et presque identiques, et non par des personnages indépendants. Les silhouettes elles-mêmes sont petites, ramassées, se détachant souvent nettement du fond. La plastique est donnée par des effets d'ombre et de lumière. La figure de l'Empereur apparaît désormais de face, c'est un signe précurseur de l'art du Bas-Empire; on remplace le modèle par l'interprétation symbolique.

L'inclination baroque, fortement ancrée dans l'art romain, prend des formes excessives dans l'art antonin tardif: la matière effilochée par de profondes perforations dans les vêtements, les chevelures, les yeux et les ornements, ainsi que le retrait des figures du fond du relief, qui s'intègrent à la composition et caractérisent le style des sarcophages.

Les sarcophages incarnaient l'art de la bourgeoisie, non pas un « art populaire », mais un art de négociants et d'employeurs qu'on ne pouvait assimiler aux milieux de la cour, mais qui avaient un certain niveau intellectuel. Des ateliers municipaux romains se développèrent. On importa même des sarcophages de l'Attique et d'Asie Mineure (les sarcophages dits de Sidamara), qui différaient par leur forme et leur style. On peut distinguer plusieurs groupes d'après le genre des scènes représentées: scènes

dionysiennes, très demandées par les acquéreurs chrétiens car elles pouvaient être adaptées sans aucun changement; scènes extraites de la mythologie grecque, s'inspirant des tragédies attiques (Achille, Alceste, Médée) ou inspirées de la vie quotidienne ou des festivités, les noces par exemple. Mais les scènes de combats convenaient particulièrement au goût du temps: combats d'Amazones et combats de Gaulois.

C'est tout particulièrement dans la représentation des batailles que la tendance picturale s'est exaltée jusqu'à une vigueur d'expression inconnue auparavant: les formes isolées disparaissent en faveur d'une composition d'ensemble. Le sarcophage de Portonaccio, du Musée des Thermes, en est le meilleur exemple. Il fait preuve d'une véritable débauche de formes baroques. Le fourmillement des corps dans la bataille est rendu par d'innombrables taches claires et sombres, et les figures d'angle sont incluses dans la désagrégation générale.

La technique du forage utilisée dans le portrait jouit d'un très grand succès. Le foret en tant qu'instrument technique a toujours existé depuis que l'on travaillait le marbre. Mais autrefois les artistes veillaient à ce que cet instrument ne laissât pas de trace; maintenant les trous de la vrille constituent un moyen d'expression supplémentaire. Certes, on reconnaît dans les portraits d'Antonin la solide structure des portraits de l'époque d'Hadrien et la barbe, que les Antonins ont adoptée, leur confère une certaine stabilité; mais partout un trou figurant les yeux renforce l'expression, la change même et rend la reproduction du regard.

Chose singulière, ces trous pratiqués dans les yeux donnaient un regard flottant, rêveur, presque irréel, comme venant de l'intérieur, ou, mieux encore, qui semblait scruter un monde de l'au-delà. Il ne fait aucun doute que ce n'est pas un effet du hasard, mais une expression voulue par l'artiste. La grandiose statue équestre de Marc-Aurèle qui se dresse, selon l'instigation de Michel-Ange, au milieu du Capitole, passait au Moyen Age pour être la représentation de Constantin, premier empereur chrétien,

car on avait cru déceler dans l'expression de son regard quelque chose de chrétien (Planche n° 47).

La coiffure dans les portraits masculins de l'époque a perdu son caractère linéaire tangible; la barbe s'effiloche, les cheveux deviennent une masse agitée par l'effet des traits profonds qui contrastent avec ceux du visage et des yeux las et rêveurs.

Le grand buste de marbre de Commode (Palais des Conservateurs) constitue l'œuvre maîtresse baroque de la fin de l'époque des Antonins. C'est une œuvre originale typiquement romaine et non une œuvre approuvée par l'empereur. Ses éléments sont à la fois sculpturaux et étrangers à la plastique traditionnelle: le buste est sculpté jusqu'à mi-corps, donc plus important que les bustes du temps d'Auguste. Il repose sur un support gracile dans le style rococo; les bras sont très élaborés, une main tient des pommes, l'autre une massue; les pattes de lion, nouées sur la poitrine, forment un contraste subtil avec la peau nue. L'Empereur est représenté en Hercules Romanus sous les traits duquel il se faisait adorer. De nombreux siècles s'écouleront, jusqu'à Bermini, avant que l'on retrouve réunies dans une œuvre cette technique du marbre et cette vigueur d'expression.

Le 2e siècle après J.-C. se termine donc sur une forme d'art d'un baroque exalté qui avait ses racines dans les prédispositions naturelles du peuple étrusque. Il s'était affiné en passant par la pratique de l'école grecque, à l'époque des empereurs flaviens. Il éclate dans l'art antonin, après avoir été étouffé pendant l'interrègne classique. En explosant, il montre enfin à profusion ses formes passionnées.

L'art baroque grec apparaissait conforme à la loi de l'évolution. Il signifiait à la fois la relève du classicisme et la victoire remportée sur ce classicisme même. Par contre, l'art baroque romain, sans cesse latent, passe au premier plan à des époques déterminées, puis est de nouveau supplanté par d'autres formes, et ainsi jusqu'à la fin de l'Antiquité classique où il s'éteindra pour toujours.

Le 3e siècle après J.-C. a vu se succéder un nombre d'empereurs, qui souvent ne régnèrent que très peu d'années et périrent de mort violente.

Au début du siècle, Septime Sévère (193—211) fonde une dynastie. Lui-même est originaire d'Afrique et sa femme, Julia Domna, de Syrie. C'est là un fait symptomatique: les empereurs ne viennent plus de Rome mais des Provinces de l'Empire. Trajan était espagnol de famille romaine, tandis que les autres, que les Romains appelaient Barbares, viendront d'Afrique, de Syrie, de Thrace, des Gaules, d'Illyrie. L'empereur Philippe, qui accéda au trône des Césars, n'était-il pas le fils d'un cheik arabe? S'il ne faut pas voir là l'indice d'un déclin rapide, il convient cependant de remarquer que la rupture avec les anciennes traditions romaines n'était pas tout à fait étrangère à ce processus.

L'art n'en a pas été particulièrement affecté. Les origines des empereurs étaient trop diverses pour qu'une action uniforme pût s'exercer à partir de chacun de leur pays. Certes, on peut observer, spécialement au cours du 3e siècle, un fort courant oriental, qui se serait manifesté aussi bien sous la présence d'empereurs originaires d'Orient. Evidemment, avec des hommes étrangers s'introduisirent à Rome des mœurs étrangères; de nouvelles croyances religieuses se heurtèrent à celles de l'ancienne Rome. Finalement, ces dernières se transformèrent, de telle sorte qu'en dépit des tentatives de Dioclétien pour rétablir l'ordre romain traditionnel, tentatives qui se traduisirent par de cruelles persécutions des chrétiens, l'ancienne religion demeurait minée et divisée. Elle était donc préparée à admettre avec Constantin, au début du 4e siècle, une nouvelle unité, celle du christianisme.

Des menaces venant de tous les côtés incitèrent les dirigeants de Rome à protéger une fois de plus la Ville éternelle par de fortes murailles, visibles encore aujourd'hui, et connues sous le nom de mur d'Aurélien.

En dépit de la confusion politique et des périls intérieurs et extérieurs, il est surprenant de constater dans l'art de cette époque tout autre chose que trouble et décadence. Les portraits impériaux et aussi ceux des particuliers connurent au cours du 3e siècle un nouvel épanouissement, signe de la vigueur persistante du caractère romain qui, associée à un talent plastique non amoindri, a rendu possible une nouvelle expression artistique.

L'art baroque de l'époque antonine tardive continua a exalter ses formes d'expression jusqu'aux débuts de l'époque de Sévère, autant dans le domaine du bas-relief que dans celui du portrait. Cependant la conception de cet art du portrait change avec l'avènement de Caracalla, fils de Sévère (211–217). Désormais, la tête est tournée brusquement, brutalement même de côté; attitude qui avait autrefois été particulièrement caractéristique chez Alexandre le Grand (Planche n° 48). Ce qui a été rétabli, c'est la plastique, le caractère sculptural de la tête. La chevelure aux boucles crépues a reconquis sa matérialité. On peut la saisir, la toucher, elle n'est plus illusion mais indice certain de la volonté de sortir du désarroi baroque et de la dissolution des formes. On veut repartir de zéro, sans toutefois renoncer aux perfectionnements du ciseau, ni aux prouesses plastiques des époques antérieures. Le retour à la plasticité et à l'affermissement de la structure, tels sont les signes distinctifs de ce courant artistique.

Les amorces d'une consolidation, visibles dans le portrait de Caracalla, se fortifient au cours du siècle. Finalement un type nouveau de portrait de souverain se constitue.

Quelque différents que soient les portraits impériaux, reconnaissables à la véhémence bouleversante des traits individuels, ils ont au moins quelque chose en commun: la révélation impitoyable de la psychologie du personnage.

L'aptitude acquise au 2e siècle à capter plastiquement le regard d'un être humain permet maintenant aux artistes d'aller plus avant dans l'exploration de l'âme; ils n'hésitent pas à rendre impitoyablement la signification d'un regard, ni même la méchanceté absolue. Ce que nous pouvons lire désormais dans les

regards, c'est l'ignominie sans fond, la cruauté, la férocité, la fausseté, la sombre perfidie, mais aussi la résolution intrépide, la détresse du cœur humain, l'abandon, l'amère douleur.

Ce réalisme sans pitié, qui ne veut rien embellir, fait presque songer à certaines œuvres de l'époque républicaine qui reflètent vigoureusement les marques de l'âge. Toutefois, on ne saurait les confondre avec ces derniers, ne serait-ce qu'à cause de la manière de rendre le regard et de reproduire la chevelure.

Voici les signes presque stéréotypés qui, désormais, distinguent l'homme d'âge avancé: le front est sillonné de rides continues, parfois interrompues en leur milieu, à cet ensemble de rides s'associent constamment les deux plis verticaux à la racine du nez, les sillons droits ou incurvés qui relient les ailes du nez à la bouche ou qui la contournent. Ce qui est essentiel ici, c'est cette coexistence de la linéarité et d'un mouvement sculptural prononcé.

Le front de Trebonianus Gallus (251–253), statue colossale de bronze qui se trouve à New York, a toutes les apparences d'un champ de démolition; il est comme lacéré avec des couteaux. Le front fait contraste avec le jet plastique de la tête. Il en émane une expression de force concentrée.

Il faut ajouter comme dernier élément: la chevelure. Sans doute, depuis le buste de Caracalla a-t-elle acquis une certaine ampleur, un caractère tangible qui est très marqué, bien que la structure de la tête soit différente dans le portrait d'Elagabale (218–222). Sa chevelure, formée de faisceaux de boucles, perd cependant de sa signification propre.

Dans le portrait d'Alexandre Sévère (222–235), apparaît ce qui désormais constituera la règle. Les portraits de Maximin le Thrace (235–238), de Gordien le Pieux (238–244, Musée des Thermes), et dont le caractère colossal n'a pas nui à la plasticité, ainsi que le portrait de Philippe l'Arabe (244–249) nous révèlent cet élément.

Le chevelure est conçue comme une calotte serrée autour de la tête et dans laquelle quelques traits distinctifs ont été hâtive-

ment gravés. La masse de la barbe n'est plus que piquetée ça et là comme par des coups de bec, procédé dont nous pouvons suivre l'évolution jusque dans les bustes de Trajanus Decius (249–251) et de Trebonianus Gallus (251–253). La calotte de cheveux n'a plus qu'un faible volume et les cheveux eux-mêmes sont rendus par de menus traits rapidement esquissés. De temps à autre resurgissent une masse chevelue volumineuse comme chez Gallienus (253–268) (cf. Planche n° 49) ou une barbe floconneuse comme celle de Carinus (282–284).

On pourrait dire du 3e siècle qu'il a été le grand siècle de l'art du portrait. Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est la haute qualité des œuvres parvenues jusqu'à nous, la virtuosité dans l'expression, la simplification et la concentration des moyens, enfin la variété des caractères individuels. Dans ce domaine, ce siècle n'a été surpassé par aucun autre. Les moyens qu'il a portés à une plus grande perfection constitueront les prémisses de l'art du Bas-Empire.

Au cours de l'époque des Sévère le style baroque des derniers Antonins persiste dans le bas-relief; il s'accentue même dans la tendance à l'effilochement total de la substance sculpturale. Mais c'est aussi la fin de ce style: des symptômes de changements apparaissent, semblables à ceux que nous avons observés dans l'art du portrait.

En 203 après J.-C. le peuple et le Sénat élevèrent à l'empereur Septime Sévère et à ses fils Caracalla et Geta le grand arc de triomphe qui, aujourd'hui encore, se dresse sur le Forum Romain (Planche n° 51). C'est un grand édifice à trois arches: une arche centrale et deux arches latérales plus basses; quatre colonnes posées sur de hauts socles et supportant une architrave aux profils moulurés sont placées devant chacune des deux façades.

Une inscription monumentale occupe toute la surface de l'attique, sur laquelle se dressait autrefois un attelage de six chevaux, flanqué des statues de l'empereur et de ses fils.

Les petits côtés de l'arc sont dépourvus de tout ornement. Ils sont seulement articulés par des architraves et les diverses couches

de maçonnerie. Par contre, des bas-reliefs couvrent à profusion les façades. Ils ornent les socles, les voussoirs, ainsi que les panneaux placés au-dessus des arches latérales.

Des scènes tirées des guerres que l'Empereur mena contre les Parthes sont reproduites ici comme un récit continu en un relief relativement plat. Des masses de personnages se pressent dans les registres superposés. Les éléments du paysage ainsi que l'emploi de la perspective sont d'une qualité bien supérieure à ce qu'on peut observer sur la colonne Trajane.

Le style pittoresque se perçoit nettement dans les figures habillées des socles. Les têtes se dissolvent en ombres et lumières. Les plis des drapés ne sont pratiquement figurés que par des arêtes, sorte de crêtes entre des lignes d'ombre profondément incisées. L'espace vide au-dessus des figures dilue sensiblement les formes architecturales, ainsi que les mouvements des Parthes emmenés en captivité et représentés sur les reliefs latéraux du socle.

En l'an 204, les changeurs et les marchands de bœufs consacrèrent à Septime Sévère une porte d'honneur qui donnait jadis accès au Forum Boarium (marché des bêtes à cornes). Deux piliers dressés sur des socles et surmontés d'un entablement richement sculpté, constituent l'entrée. Ils sont flanqués de pilastres, les espaces intermédiaires montrent de nombreuses subdivisions et sur les panneaux centraux sont représentées des scènes évoquant la grandeur impériale. Ce n'est que plus tard que furent enlevées les figures de Geta et de Plautilla, assassinés en 212 par Caracalla.

La division multiple des surfaces, le style étincelant des vêtements et surtout l'ornementation exubérante et surchargée répandent une certaine agitation sur cet édifice qui, par ses vibrations lumineuses et son chatoiement, finit par perdre presque complètement sa fermeté architecturale.

L'ornementation des petites moulures en particulier atteint un tel niveau de perfection que nous ne pouvons nous empêcher de la comparer à celle d'un splendide pilier de marbre du palais de Latran. Nous sommes ici en présence d'un véritable chef-d'œuvre: un sarment de vigne aux feuilles étalées, dissimulant

à demi des grappes, couvre complètement la surface du pilastre; un oiseau donne la becquée à ses petits qui sont dans le nid; un Eros (brisé) grimpant sur une échelle est sur le point de saisir les raisins (Planche n° 50). Les feuilles sont d'un dessin net, les contours bien arrêtés, comme découpés, sont au premier plan. Dans la profondeur de l'ombre des feuilles transparaît le fond du relief. L'ensemble fait l'effet d'un ouvrage ajouré.

C'est à cette époque que ce genre d'art apparaît. Il se perfectionne toujours davantage, le mouvement des masses isolées s'efface progressivement jusqu'à devenir des formes découpées se détachant sur un fond sombre. C'est ici qu'il faut chercher l'origine du style byzantin, ainsi que du style islamique qui s'y rattache. Il est hors de doute que cette dématérialisation de la forme visible a trouvé en Orient son véritable climat.

L'Arc de triomphe de Leptis Magna (Afrique du Nord), de l'époque de Septime Sévère, surpasse de beaucoup le style pratiqué à la même époque à Rome, non seulement par l'ornementation mais aussi par la représentation de la figure humaine: les mouvements superficiels sont évités; il s'y substitue un ensemble de lignes profondément incisées.

Avec les bas-reliefs de l'époque de Sévère qui ornent les arcs de triomphe, ainsi qu'un autre bas-relief du Palais Sacchetti à Rome, représentant l'empereur accomplissant un acte officiel, se termine la longue série des « reliefs historiques » de l'art romain, qui avait commencé avec l'Ara Pacis. Nous ne les retrouverons qu'à l'époque de Constantin; à leur place apparaissent maintenant les reliefs des sarcophages.

Le sarcophage Ludovisi (Musée des Thermes), représentant une bataille, est l'un des plus grands que nous connaissions. Il a dû probablement renfermer la dépouille mortelle d'un personnage important, un général vraisemblablement, dont le nom ne nous est malheureusement pas parvenu.

Ce relief, en raison de ses motifs, peut être comparé aux représentations similaires de la fin de l'ère des Antonins. Au centre, un cavalier, le défunt, à l'attitude triomphante, constitue le

point de mire de toute la scène. Il s'agit d'une grande mêlée. Une infinité de figures couvrent la totalité de la surface, à tel point que le fond n'apparaît nulle part. Toutefois, si la confusion atteint son paroxysme dans les sarcophages du 2e siècle, au point que le relief n'est plus qu'une surface mouvante où les détails sont noyés, on constate, en revanche, dans le sarcophage Ludovisi (230 environ après J.-C.), malgré toute cette agitation baroque, une certaine ordonnance grâce à laquelle on peut discerner les diverses parties de la composition. En haut, de rares figures, mais de plus grandes dimensions: les Romains triomphants; en bas, un fourmillement très dense de petits personnages: les Barbares vaincus.

Une diagonale très marquée prend son départ dans l'angle gauche de la partie inférieure par la tête d'un cheval qui s'est affaissé; elle se termine en haut et à droite par un porte-enseigne. A un officier qui se présente tout à fait de face et de toute sa taille, sur le bord gauche, correspond sur le bord droit un Barbare vu de dos, vêtu d'un long pantalon. A un autre Barbare qui est agenouillé en bas, au centre de la ligne de base du relief, correspond le général triomphant qui le surplombe.

Ainsi nous constatons, en opposition avec l'incertitude, l'hésitation qui caractérisaient les reliefs de l'époque antonine tardive, un affermissement dans la composition comparable à celui qui s'accomplit dans l'art du portrait.

L'architecture au début du 3e siècle est caractérisée par un grand déploiement de l'activité constructrice. A la suite d'un second incendie de la ville de Rome, survenu en l'an 191 après J.-C., il fut en effet nécessaire de réparer les édifices religieux ou civils endommagés, ce qui n'exclua d'ailleurs pas des constructions nouvelles.

Septime Sévère fut le dernier grand bâtisseur du Palatin. Les vestiges grandioses que l'on peut voir de la ville, au sud-ouest de la colline, témoignent aujourd'hui encore des transformations que cet Empereur fit subir à la résidence impériale et des édifices qu'il y ajouta. Ce ne sont que des infrastructures superposées

sans fin par des voûtes nouvelles, des soubassements nécessaires pour hausser au niveau du Palatin le nouveau palais, et enfin des thermes et autres édifices.

Rien ne semble avoir été impossible à la volonté impériale. Tandis que les Grecs de l'époque hellénistique avaient coutume d'adapter leurs constructions aux conditions naturelles, c'est-à-dire d'enlever de la terre ou du roc là où c'était nécessaire pour donner à la pente une allure monumentale, les Romains, eux, ajoutaient. La ville de Pergame offre des exemples frappants de ces deux façons de bâtir, avec la terrasse du Théâtre et du Trajaneum. C'était une tâche aisée pour les Romains, en raison des ressources techniques qu'ils avaient portées à leur perfection: l'emploi de la voûte et, en corrélation, la technique du mortier.

Rarement les architectes romains se sont donnés la peine de dissimuler les matériaux utilisés, soit sous une couche de maçonnerie, soit par une fausse architecture. Plus ils s'éloignaient de leurs anciens modèles grecs, plus ils se rapprochaient du style du Bas Empire. Il faut dire que l'apparition d'un nouveau principe architectural n'était pas étrangère à cette attitude.

Toutefois une tendance propre à l'architecture romaine, l'importance accordée à la façade se concrétisa et connaîtra au 3e siècle un très vif succès. Les temples, par le fait qu'ils reposaient sur un podium auquel conduisait un large escalier, appelaient une façade. D'ailleurs les temples eux-mêmes inclus dans le complexe d'une zone consacrée (forums impériaux) n'étaient que pures façades. Ils jouaient presque le rôle de coulisses, et ceci à tel point que le volume, le caractère spatial d'un temple s'effaçait presque complètement.

Cet engouement pour les façades incita les architectes à construire exclusivement des édifices-façades. Ainsi, à Ephèse, existait une bibliothèque dont la façade n'avait rien à voir avec la destination de cet édifice, et encore moins avec l'intérieur.

Des nymphées (ensembles de fontaines) subirent la même transformation, ainsi que des portes à l'intérieur des villes, comme celle du Marché de Milet qui, reconstruite au Pergamon-Museum

de Berlin, fournit l'exemple le plus célèbre (elle fut reconstituée une seconde fois après avoir subi les bombardements de la deuxième guerre mondiale).

Ces façades étaient inspirées de celles des théâtres et conçues comme des murs de clôture. Elles unissaient en un bloc l'orchestre et l'espace réservé aux spectateurs. On peut alors se demander ce qu'avaient en commun les façades dégagées et les façades de théâtre. Les unes et les autres se ressemblaient dans leur configuration générale ainsi que dans les détails. Chacune d'elles avait pour fonction de clore un espace. Elles s'appuyaient toujours sur quelque chose, parties intégrantes d'un ensemble plus vaste, composé de grands édifices.

Le Septizonium, construit par les Sévère sur le mont Palatin, avait un rôle semblable. Il devait marquer visiblement l'extrémité de la Via Appia. C'était un bâtiment à étages. Il était divisé dans sa largeur par trois ou cinq axes et dans sa hauteur par trois étages et peut-être plus. Ces articulations lui donnaient un aspect de tabernacle. Des constructions en saillie consistaient en colonnes surmontées de frontons et alternaient avec des niches, des formes circulaires avec des formes anguleuses.

C'est d'ailleurs ce qui explique l'aspect tourmenté de ces façades. Une légéreté enjouée contrebalançait leur pesante architecture. D'autre part, on conçoit que de semblables façades aient exercé une influence sur l'architecture jusqu'à la Renaissance et à l'époque baroque. Le Septizonium fut malheureusement démoli au 16e siècle. Il ne nous est connu que par des dessins de l'époque.

Les Thermes de Caracalla furent inaugurés en 216 après J.-C. Comparés aux thermes antérieurs, ils ont des proportions gigantesques, sans que pour cela l'accroissement des dimensions ait entraîné un relâchement quelconque dans la composition.

Dans ces thermes comme dans ceux qui ont été édifiés dans presque toutes les provinces à la même époque, on observe une véritable maîtrise des procédés techniques, ainsi que l'application des conceptions en vogue dans le domaine de l'architecture du Bas Empire à ses débuts.

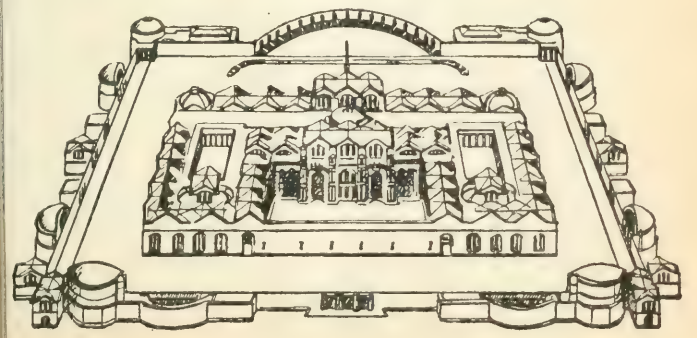
Ce qui a été conservé ne représente que le squelette de ces constructions. Les revêtements de marbre manquent, ainsi que les fausses architectures qui donnaient à ces monuments leur véritable caractère. On y reconnaît facilement l'emploi de toutes les catégories de voûtes portées à leur perfection: la voûte en berceau, les coupoles, les demi-coupoles et avant tout la voûte d'arête, employée dans les grandes salles et dans les portiques.

L'établissement de bains proprement dit est inscrit dans une grande cour intérieure presque carrée et entourée d'une haute muraille. Le doublement des salles sur les deux côtés des salles principales situées au centre est caractéristique.

Toutes les inventions des architectes flaviens dont nous avons déjà fait mention, se retrouvent ici. Le point culminant est constitué par la construction circulaire, le caldarium (l'étuve), divisé en niches et surmonté d'une coupole. A l'extérieur, cette forme ronde se traduit nettement par l'abside semi-circulaire (Planche en couleurs n° VIII).

Signalons un détail qui doit être considéré comme un indice très important, gros d'avenir: l'élément curviligne à triomphé de la ligne droite prônée en architecture par les Grecs.

18 Rome. Thermes de Dioclétien. Perspective.



Le 3e siècle se termine avec le règne de Dioclétien (284–305), au nom duquel sont attachés les grands thermes de Rome qui abritent aujourd'hui le Musée national, et le Palais de Spalato. Les thermes de Dioclétien, commencés en 286 et qui étaient encore en construction en 305, date à laquelle ce souverain abandonna le pouvoir, diffèrent peu des thermes de Caracalla (Fig. 18). Toutefois la grande abside de la cour, actuellement la Piazza Esedra, représente un élément spatial important, la forme semi-circulaire n'étant pas dissimulée par un portique mais étant à découvert. Le caldarium qui se dégage du rectangle formé par le bâtiment principal a la forme d'une construction à trois conques, qui jouera un rôle important dans l'architecture du Moyen Age.

Le palais de Spalato prescrit toutes les caractéristiques de l'architecture du Bas Empire.

L'Art du 4e Siecle apres J.-C. et du Bas Empire

Le 4e siècle commence avec l'abdication de Dioclétien. En 305, celui-ci se retire en Illyrie, son pays natal, où il survivra huit ans encore dans le palais qu'il avait fait construire avant sa retraite. Il y mourra en 313 à l'âge de 68 ans. Ce siècle commence donc au moment où l'Empereur entreprend les grandes persécutions des chrétiens. Parmi ses successeurs, Constantin le Grand conquit le pouvoir en 313 après de longues luttes contre ses rivaux.

Constantin était le premier empereur chrétien d'Occident. Ce fait devait fixer l'histoire pour les siècles à venir, et, en même temps qu'elle, l'art qui devint chrétien. Quiconque pense qu'avec la reconnaissance du christianisme par l'Etat un changement important allait s'accomplir immédiatement dans l'art, se trompe. L'art chrétien primitif n'est pas autre chose, du moins à ses débuts, que l'art du Bas Empire. L'art romain a passé pour ainsi

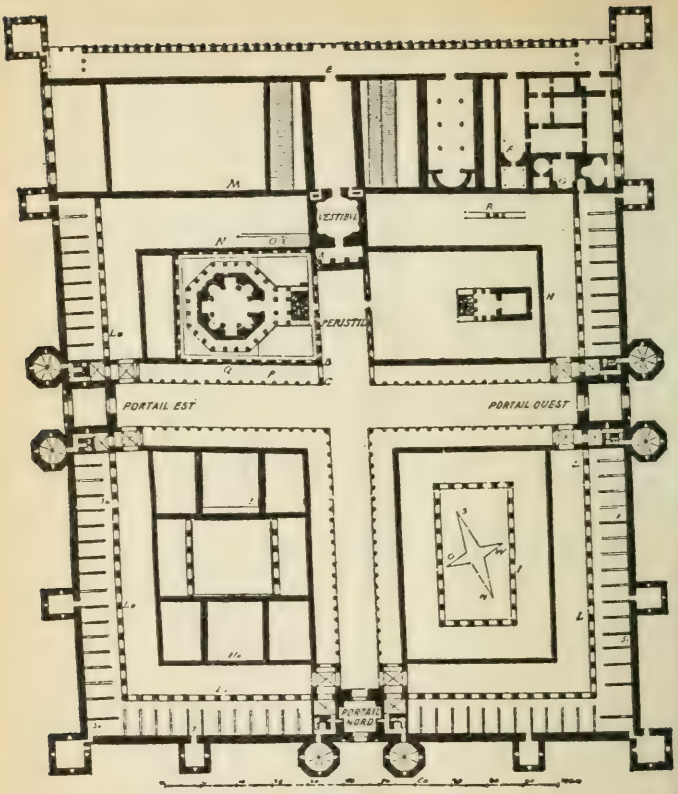
dire sans secousse dans l'art chrétien. Les mêmes ateliers de sculpture confectionnaient indifféremment des sarcophages païens et des sarcophages chrétiens.

Certes, nous voyons apparaître de plus en plus des sujets chrétiens et bibliques. Mais très souvent aussi on donne aux motifs païens une interprétation chrétienne.

Dans les bas-reliefs du sarcophage de Junius Bassus, qui se trouve aujourd'hui dans la nécropole située sous la basilique de Saint-Pierre, mieux connue grâce aux fouilles récentes, et dans laquelle nous pouvons toucher du doigt la transition du paganisme au christianisme, on voit des amours couper des céréales et cueillir des grappes, tout comme dans les anciens sarcophages illustrés de sujets bacchiques. Tout ce qui se rapportait à Bacchus (Dionysos) pouvait aussi bien prendre une signification chrétienne, Jésus ayant fait de fréquentes allusions au cep de vigne et aux raisins.

Dans la même nécropole, on a découvert une mosaïque à fond d'or. Le dieu Soleil (Hélios) est représenté sur un quadrige tel qu'on avait coutume de le faire depuis le 5e siècle avant J.-C. Il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui est païen de ce qui est chrétien. C'est ici le cas. En effet, le Soleil et le Christ apportent tous deux aux hommes la lumière. Même le nimbe, gerbe de rayons enfermés dans un cercle ou dans un carré, n'autorise pas une interprétation chrétienne. Il existait déjà dans l'art étrusque des symboles semblables pour les divinités de la lumière et les Grecs conféraient à Hélios ce cercle lumineux. De là, le nimbe a passé dans l'art du Moyen Age comme signe distinctif de la sainteté.

La transition du paganisme au christianisme sur le plan artistique se poursuit progressivement. L'élément romain se transformait lentement. A l'issue de cette métarmorphose brillent les premières lueurs du Moyen Age. D'ailleurs, nous n'avons pas manqué de remarquer au cours de notre étude avec quelle précocité « l'esprit chrétien » — nous voulons dire la victoire sur la matière — s'annonçait et se préparait dans l'art romain. Peut-on expliquer ce fait par l'action du christianisme en tant que religion? Cette transformation de l'antiquité grecque apparaît bien



19 Spalato (Split). Palais de Dioclétien. Plan.

longtemps avant que le christianisme ait exercé une influence déterminante sur la civilisation et la religion. Elle n'est pas autre chose qu'un processus complexe dans lequel le christianisme apparait tout d'abord comme un fait isolé, puis comme un facteur décisif.

VIII Ruines des thermes impériaux de Trèves. Caldarium de l'est. Vers 300 ap. J.-C.

Le Palais de Dioclétien a la forme d'un trapèze quasi-isocèle (Fig. 19). C'est, somme toute, la monumentalisation d'un camp romain avec ses grandes portes sur chacun des trois côtés (le côté sud, privé de portes, était orienté vers la mer). Les artères principales, le cardo et le decumanus, se coupaient au centre de ce camp. Les angles et les portes ainsi que les espaces intermédiaires étaient défendus par des tours. Nul doute que ce palais ne donnait à l'extérieur l'impression d'une forteresse.

Ce palais a de commun avec les thermes de Dioclétien à Rome, une muraille aveugle animée par des saillies réparties à intervalles réguliers. Dans la muraille sud, l'aspect de forteresse s'est effacé; l'édifice prend des allures solennelles. Les tours sont absentes. Au-dessus d'une simple muraille et sur tout son pourtour circule une galerie couverte qui ouvre sur le dehors. C'est une sorte de salle de pas-perdus derrière laquelle s'étendaient les appartements de l'Empereur et de sa famille ainsi que des bains. Le tout se terminait par une grande salle à trois nefs avec, à son extrémité, un espace semi-circulaire formé par l'abside. C'était une sorte d'Aula Regia, qui servait peut-être de bibliothèque. Les deux surfaces carrées du côté septentrional semblent avoir été occupées par des constructions de caractère militaire telles que des casernes et des places d'exercice.

Outre ces bâtiments utilitaires, ce palais renfermait trois édifices importants dans le goût de l'époque. C'étaient le vestibulum avec son péristyle, le mausolée de l'empereur et le temple de Jupiter. Ce dernier est un simple prostyle à quatre colonnes d'ordre corinthien et de façon romaine, avec un riche entablement à consoles.

L'ornementation du cadre de la porte est abondante; les reliefs en sont si effacés que le caractère architectural de la construction n'est pas affecté. On peut en dire autant de l'ornementation du palais de Spalato. C'est là un signe caractéristique de l'époque. On a triomphé depuis longtemps de la dissolution des formes et de leur effilochement: une structure ferme réapparaît.

A l'intérieur, au-dessus d'une corniche appliquée contre le

mur, se dessine une belle voûte en berceau ornée de caissons, invisible à l'extérieur.

Inscrit dans le carré formé par ce palais et vis-à-vis du temple, se dresse le Mausolée de l'Empereur. Il est conservé dans ses parties essentielles; seul manque le propylon. Un bâtiment octogonal est entouré d'un portique de vingt-quatre colonnes, réuni autrefois par un toit oblique au bâtiment central, de telle sorte que cette construction présentait à l'extérieur l'aspect d'une basilique. Ce bâtiment central très élevé se détachait très nettement du reste. Les avis sont partagés au sujet de sa toiture. L'intérieur, si l'on en juge par la position des colonnes, avait deux étages. La partie supérieure du mur est lisse; la partie inférieure est divisée en sept niches: trois carrées et quatre semi-circulaires, surmontées d'une coupole autrefois garnie d'une mosaïque.

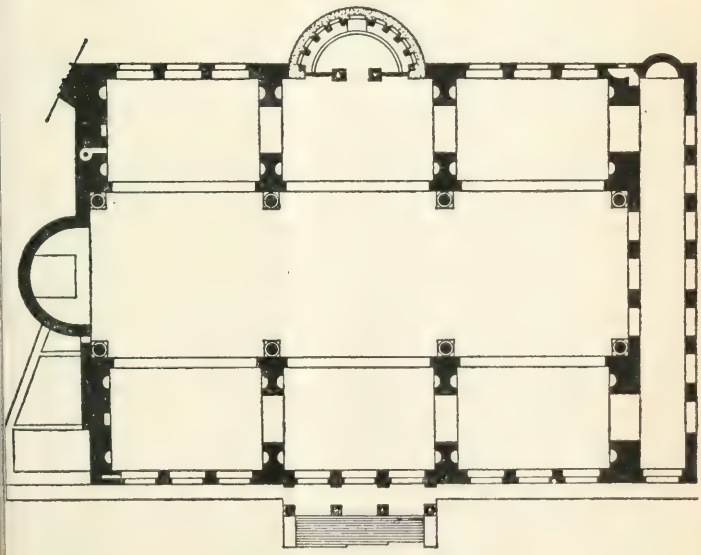
Le type de construction de ce mausolée a des origines multiples. On pourrait croire qu'il s'agit d'un caldarium isolé, appartenant à des thermes romains. Il est certain, toutefois, que des types et des formes de construction d'Asie Mineure, particulièrement de Syrie, ont joué ici un rôle. Des édifices semblables à ce mausolée exercèrent plus tard une influence sur l'évolution des baptistères chrétiens.

Un péristyle étroit, qui n'a de commun avec les péristyles grecs que le nom et le faîte des colonnes, relie la cour du temple au mausolée. Des arcs s'élancent de colonne en colonne. Très haut au-dessus de ces dernières une architrave réunit les arcatures mouvementées et se termine sur le petit côté qui conduit au vestibulum, par une façade ornée de quatre colonnes; seule l'arche centrale est surmontée d'un fronton incliné. Cette façade repose sur une terrasse à laquelle des marches donnent accès. Cette élévation du terrain, la configuration générale et les proportions inaccoutumées des colonnes la font se détacher nettement du reste de la cour. Cette disposition rappelle l'adyton des temples syriens de l'époque romaine, construit à l'intérieur d'une cella. D'autre part, elle anticipe sur la façade opposée à celle de l'autel des basiliques chrétiennes, qui feront bientôt leur apparition.

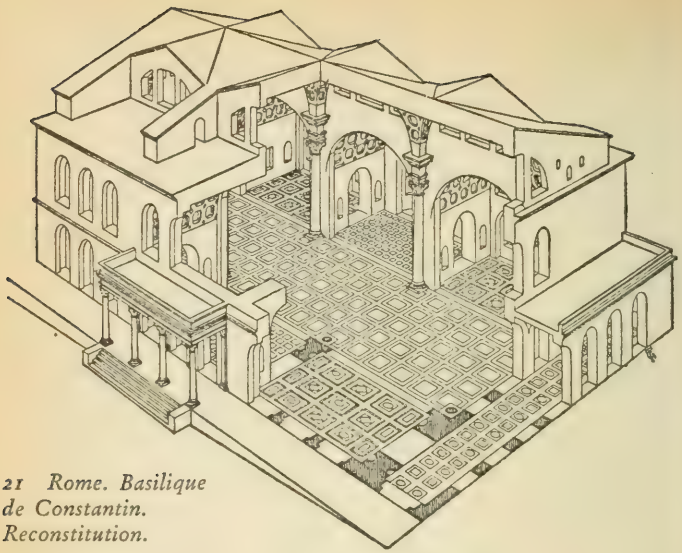
Des trois portails de ce palais, la Porta Aurea est la plus

somptueuse. Un portail est adossé à une façade divisée elle-même par des niches dont les arcs reposaient sur de minces colonnes. Ces dernières prenaient appui sur des consoles faisant saillie. Ces niches placées à un étage supérieur n'ont aucune relation visible avec l'étage inférieur: elles sont caractéristiques d'un double point de vue. En premier lieu, elles sont semblables à celles du palais de Spalato. En second lieu, elles montrent la corrélation qui existe entre elles et les édifices syriens des 2e et 3e siècles. Même dans les portails, c'est la forme architecturale qui prédomine, l'ornementation étant reléguée au second plan.

L'importance du 4e siècle, en ce qui concerne l'art chrétien primitif et l'art ultérieur, se manifeste dans trois célèbres édifices de l'époque de Constantin (306–337). Il s'agit de la grande basilique située sur le côté nord du Forum, de l'édifice circulaire de Sainte Constance de la Via Nomentana, enfin du monument



20 *Rome. Basilique de Constantin. Plan.*



21 Rome. Basilique de Constantin. Reconstitution.

érigé sur les pentes de l'Esquilin et faussement nommé Temple de Minerva Medica, qui est également une construction ronde.

La Basilique (Fig. 20) fut commencée en 306 par Maxence, et terminée en 312 par son vainqueur Constantin, qui la modifia. Ses dimensions sont énormes. Elle forme un rectangle oblong. A l'opposé de l'entrée se trouvait une abside. A cet édifice, Constantin ajouta un grand portique ouvrant sur un côté du Forum. L'axe de ce portique coupait transversalement celui de la basilique. Cette adjonction détruisait presque l'unité du monument, mais permettait de disposer de deux grandes salles qui se recoupaient. L'ensemble présentait ainsi la forme d'une croix; ce qui en subsiste presque seulement aujourd'hui, c'est la nef latérale septentrionale qui se compose de trois salles surmontées de voûtes en berceau avec de larges baies ouvrant sur l'extérieur. On en déduit que la basilique devait être entièrement baignée de lumière (Fig. 21). La surélévation de la nef centrale était obtenue

au moyen d'une voûte d'arête reposant sur des colonnes engagées.

Il est indéniable que les grandes salles des thermes ont inspiré la construction de cet édifice. C'était la suprême manifestation de la magnificence des Romains dans le domaine de l'architecture. Ce lieu avait d'abord une destination profane, il était à la fois une salle d'audience et un endroit où l'on traitait des affaires, comme les forums impériaux du passé. A cette fonction publique s'adjoignait un caractère quasi-sacré, dans l'abside du bâtiment transversal se dressait autrefois la statue colossale de l'Empereur.

Sainte Constance est le monument funéraire que l'empereur Constantin érigea pour sa fille Constance. Il rappelle le mausolée de Dioclétien à Spalato. Seulement, ici, le couloir est à l'intérieur, ce qui confère à ce monument l'aspect d'une basilique. Un autre couloir plus bas, surmonté d'une voûte en berceau ornée des plus belles mosaïques du 4e siècle, circule autour de la salle centrale. La grande coupole repose sur un tambour et ce dernier sur des colonnes accouplées. Une rangée de baies disposée sous la coupole donne de la lumière à la salle.

L'édifice de Minerva Medica est également circulaire. C'est un décagone surmonté d'une coupole portée par des arcs boutants visibles de l'extérieur. Entre ces arcs boutants sont intercalées des absides dont les formes bombées sont également visibles du dehors. Ce n'est qu'en se référant à l'architecture des thermes que l'on peut avoir une juste compréhension de ce monument, qui était incorporé primitivement dans cet ensemble, puis détaché, isolé du complexe et rendu indépendant (il fut autrefois utilisé comme fontaine).

L'archéologue qui s'intéresse à l'architecture du Bas-Empire éprouve une étrange impression lorsqu'il constate que les basiliques, les baptistères et les mausolées des époques chrétiennes ultérieures, qui incarnaient la piété et la ferveur du christianisme primitif, proviennent de bâtiments ou de parties de bâtiments profanes de l'Antiquité païenne. Il est incontestable que la Maison de Dieu des chrétiens a pour origine des marchés couverts, et

des établissements de bains. Des étuves, proviennent le baptistère et l'emplacement réservé aux tombeaux des saints.

Dans la sculpture de l'époque constantinienne, on distingue deux courants qui sous l'Empire circulaient parallèlement, mais qui jamais ne se rejoignaient. Il s'agit des bas-reliefs et des portraits impériaux. Tous deux sont des arts officiels, mais de nature totalement différente.

L'Arc de triomphe, érigé en 315 en souvenir de la victoire remportée par l'Empereur Constantin sur Maxence au Pont Milvius, conserva dans son aspect général la forme de l'arc de Septime Sévère. Toutefois, les colonnes engagées de la façade trouvent leur prolongement dans les renflements et dans les statues de l'attique.

Cet arc est parsemé de bas-reliefs, qui proviennent en grande partie d'édifices plus anciens, des règnes de Trajan, d'Hadrien et de Marc-Aurèle. Cependant, il est incontestable que ces anciens reliefs sont à leur place dans l'ornementation du nouvel édifice et qu'ils ont pour thème les exploits des empereurs. Cet art officiel symbolise l'Empire; toutefois aucun des empereurs précédents n'avait fait usage d'œuvres anciennes dans une telle proportion.

Les bas-reliefs qui ornent les socles des colonnes, les reliefs placés dans les voussures, qui représentent des victoires, des saisons, des dieux fluviaux, sont de l'époque de Constantin, ainsi que six bas-reliefs longs et étroits placés sur les façades des arches latérales. Comme le dit L. Curtius, « les monuments les plus grandioses de l'époque de Constantin closent l'Antiquité classique et inaugurent l'art du Moyen Age ».

Ces bas-reliefs décrivent des événements extraits de l'expédition militaire menée en 312 par Constantin contre Maxence et principalement la bataille du pont Milvius. La scène représentant l'Empereur apparaissant au Forum, entouré de son escorte et du peuple, est particulièrement caractéristique. On discerne la Basilique Julia, l'arc de Titus, l'arc de Sévère et la tribune aux harangues. Le bas-relief se divise en trois parties. A droite et à

gauche figurent les masses populaires, au centre, l'Empereur. La foule est représentée par deux files de figures semblables superposées. La rangée inférieure, celle du premier plan, est formée de personnages en pieds; de la file du second plan, on ne voit que les têtes. Tous les regards sont tournés vers le centre, où l'Empereur apparaît à la tribune, entouré d'une foule dense, disposée symétriquement. On a l'impression d'assister à une cérémonie solennelle.

Un groupe de personnages vêtus de manteaux est représenté de face, mais les têtes sont de profil. Ce détail est significatif, car seul le visage de l'Empereur est de face. Tous les personnages ont l'aspect de nains aux formes trapues faisant des gestes identiques. Il ne faut pas chercher la moindre trace d'individualisme, nous sommes en présence d'un style que l'on peut observer à la même époque dans les sarcophages chrétiens. C'est l'art populaire, toujours latent, pratiqué en marge de l'art officiel qui y apparaît pour représenter des motifs bien déterminés. Cet art populaire est devenu à la fin de l'époque impériale l'expression de la majesté des empereurs. Les plis des vêtements ne sont plus qu'une expression graphique, le modelé est absent. C'est le point d'aboutissement d'une évolution dont le début remontait à plus d'un siècle.

On peut faire les même remarques à propos de l'arc de Galerius à Salonique, de bien peu antérieur, ainsi que des bas-reliefs qui ornent le socle des obélisques de Théodose à Istambul. Ce style populaire employé dans les compositions narratives forme un contraste frappant avec l'art contemporain du portrait impérial.

Beaucoup plus grande que nature, la tête de marbre du Capitole est ce qui reste d'une statue provenant de la basilique de Constantin. On peut dire sans exagération que tout le talent, toute la virtuosité artistique de l'époque y sont représentés, que tout le génie sculptural de l'Antiquité a atteint ici une profondeur inaccoutumée. Nous sommes en présence d'un portrait de Constantin si profondément humain qu'il en devient intemporel

et dans lequel se reflètent la dignité impériale et la majesté de l'Etat. Le plus grand calme émane de cette pierre dont la plasticité est portée à son plus haut degré et dont le regard semble être fixé dans une région lointaine et inaccessible (Planche n° 53).

Il est surprenant de constater cet ultime effort dans lequel l'art de l'Antiquité semble avoir rassemblé toutes ses forces et combien cet art est évolué en comparaison de l'art fruste du bas-relief. La sévérité de l'expression, la cohésion de la composition, la stylisation des masses sculpturales, sont les traits essentiels qui relient les œuvres de la fin de l'Antiquité aux œuvres qui avaient marqué son début.

La haute qualité et la vigueur d'expression des portraits impériaux du Bas Empire ne concernent pas seulement la représentation de Constantin. De nombreuses œuvres similaires de portraits particuliers ont été conservées. Certaines proviennent de Rome et d'autres des provinces orientales.

Après le transfert de la capitale de l'Empire romain à Byzance, un art du portrait romain oriental d'une nature toute particulière, s'épanouit au 4e siècle et au début du 5e siècle. On sculpta des statues à toge, se rattachant en partie aux types traditionnels romains, mais que les sculpteurs recouvraient de riches vêtements qui leur donnait une expression nouvelle.

La caractéristique de la plupart de ces œuvres, est que l'artiste s'est borné à travailler seulement de face, comme si l'effet devait résider uniquement en elle. Le dos est à peine élaboré et ne présente qu'une esquisse; par contre, les côtés du corps, les vêtements et les bras ne sont pas négligés, ils restent inclus dans la silhouette générale.

Parmi de telles œuvres, beaucoup sont d'une excellente qualité, et ne permettent pas de parler d'un affaiblissement du savoir sculptural. Elles font preuve d'une conception nouvelle de la statue et non pas d'une « décadence », comme le prouvent ces portraits qui reproduisent d'une façon impressionnante les visages de hauts fonctionnaires, de philosophes, d'empereurs ou de simples personnages. Hommes imprégnés des traditions et du

patrimoine spirituel d'une civilisation déchue et qui ont dû se sentir étrangers, attardés dans un monde à la veille de s'éteindre.

Le portrait d'Eutropius, par exemple, présente cet aspect: la tête est un ovale très allongé, presque un rectangle, dont la base est constituée par la barbe arrondie et la partie supérieure par la frange horizontale des cheveux qui surmontent un front silloné de rides. Les arcs des sourcils semblent vouloir se prolonger, mais sont arrêtés par les cheveux qui couvrent les tempes. Des yeux énormes dévorent le visage et nous adressent un regard empli de toute la lassitude d'un monde (Planche n° 52).

Signalons dans cette catégorie d'œuvres des sculptures à sujets chrétiens des sarcophages, des mosaïques, des bas-reliefs et des portraits, dont un se distingue nettement et nous montre une fois encore à quel point la sculpture chrétienne était incorporée au mouvement général artistique du Bas Empire, tant au point de vue spirituel qu'au point de vue de la forme. Il s'agit du Christ adolescent, dont la jeunesse ne correspond pas au véritable personnage. On voulait donner au Sauveur l'aspect d'un Apollon, pour lequel la juvénilité était un attribut essentiel.

Si l'on cherche une œuvre dans laquelle l'élément chrétien prédomine sur l'élément antique, l'entreprise sera difficile, presque vouée à l'échec, puisque même les mosaïques d'art chrétien primitif de Ravenne sont encore imprégnées de tradition antique, en dépit de leur contenu éminemment chrétien. Ainsi se présente la mosaïque qui orne l'abside de Saint Apollinaire in Classe ou celle du Mausolée de Galla Placidia. Pour qui contemple les mosaïques de San Vitale, deux impressions se dégagent: la naissance d'une ère nouvelle et la permanence de l'art antique. Il y a toujours eu des mosaïques, soit pour orner le sol, et cela dès la fin de l'époque impériale, soit pour garnir les voûtes. En vertu de sa technique propre, la mosaïque, contrairement à la peinture proprement dite, précise les couleurs, en même temps qu'elle modifie la fonction des parois, qui est de limiter, de clore, de séparer. Or, par ses fluctuations, ses chatoiements incessants et son éclat, elle abolit ces limites, et de

ce fait, elle transporte le croyant dans un monde différent, dans un univers métaphysique.

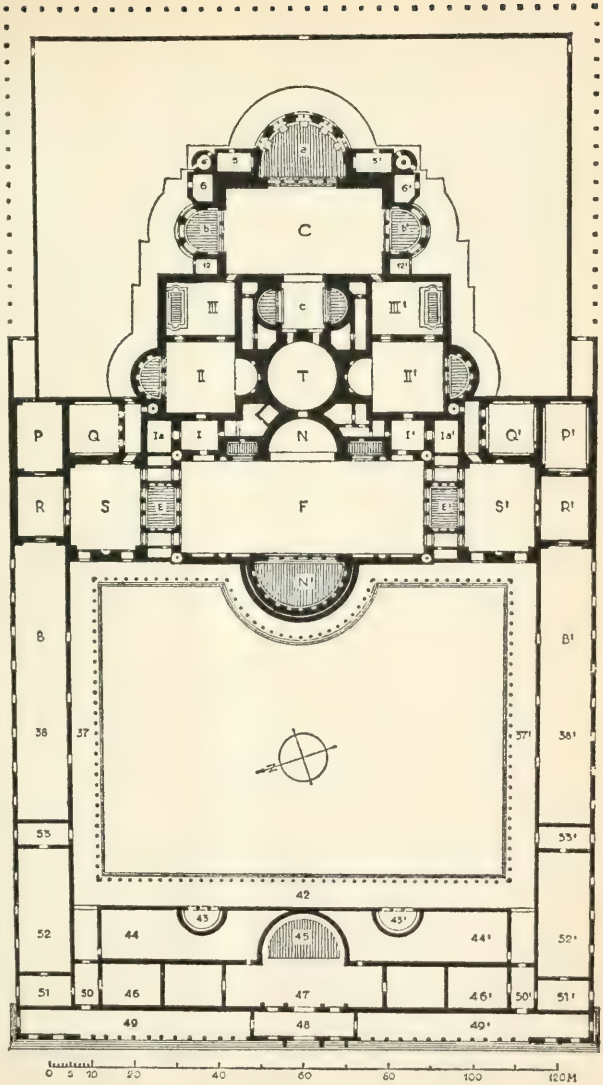
Dans l'abside de Saint Apollinaire in Classe, une mosaïque représente une campagne paradisiaque. L'éclat et le scintillement de la mosaïque participent à l'œuvre. L'abside représente sur cette terre le but tangible des aspirations du croyant et figure à ses yeux le monde de l'au-delà.

A San Vitale, c'est le monde d'ici-bas qui revendique ses droits, mais d'une façon très particulière. L'Empereur Justinien et l'Impératrice Théodora sont représentés dans un cortège solennel. Les deux souverains semblent presque arrêtés dans leur marche, tellement chaque mouvement a été freiné, et seuls des traits à peine perceptibles indiquent qu'ils avancent.

Chez les Grecs la hiérarchie avait l'homme pour point de départ; ici, elle a l'Empereur. Justinien occupe le centre à tous égards. C'est lui qui porte les vêtements les plus riches. Aucune autre figure ne le masque. Plus les autres personnages sont éloignés de lui, plus ils se dissimulent l'un l'autre. Leur valeur individuelle, ainsi que leur importance sociale, s'effacent. On a l'impression d'une étiquette de cour à laquelle tous les personnages sont soumis. Les visages ne sont plus des portraits, si bien que le garde du corps de l'empereur et les dames de la cour deviennent des types. Dans ce cérémonial nul ne figure de face, et la hiérarchie de la vie, reprise dans la mosaïque, a l'Empereur pour centre.

Lorsque cette mosaïque fut créée, Justinien avait déjà soixante-cinq ans. Son visage ne le laisse pas supposer. Il paraît ici plus jeune, tandis que les personnages de son entourage ont un âge plus avancé, qui est leur âge réel. Il s'agit d'une ultime accentuation de la majesté impériale à l'égard de son escorte, et même à

22 Trèves. Thermes impériaux. Vers 300 ap. J.-C. Cf. planche en couleurs n° VIII.


5
5'
6
6'
C
12
12'
III
c
III'
II
T
II'
P
Q
Ia
I
N
I'
Ia'
Q'
P'
R
S
E
F
E'
S'
R'
N'
B
B'
38
37
37'
38'
33
33'
42
43
43'
52
44
45
44'
52'
51
50
46
47
46'
50'
51'
49
48
49'
0 5 10 20 40 60 80 100 120M

l'égard de l'évêque Maximien, dont les prérogatives égalent presque celles de l'Empereur.

L'effacement des traits individuels, particulièrement des marques de l'âge, l'élévation de la personne impériale au-dessus du commun des mortels, tels étaient les éléments que nous considérions comme caractéristiques de l'art d'Auguste, le premier empereur romain. Ici, devant cette mosaïque, chez l'un des derniers empereurs de Rome, ce sont les mêmes tendances qui réapparaissent. Nous sommes maintenant au seuil du Moyen Age.

Ainsi le cercle se referme: l'aurore et le crépuscule de l'art impérial se rejoignent pour former une grandiose unité.

Sources des Illustrations

Abréviations: Alinari = Vittorio Alinari, Edizioni d'Arte, Florence
Auteur = Archives de l'auteur
DAI. = Deutsches Archäologisches Institut
Dräyer = W. Dräyer, Zurich
Mar. = Bildarchiv Foto Marburg
Ph. M. = Photographie du musée cité

Planches en noir et blanc

1 Fibule d'or — Vatican — Dräyer
2 Urne cinéraire — Musée Archéol. de Florence — Dräyer
3 Urne cinéraire — Musée Archéol. de Florence — Dräyer
4 Buste de femme — Musée de Chiusi — Ph. M.
5 Centaure — Musée de la Villa Giulia, Rome — Dräyer
6 Sarcophage — Musée de la Villa Giulia, Rome — Anderson, Rome
7 Urne — Musée Archéol. de Florence — Dräyer
8 Tête de guerrier — Musée Archéol. de Florence — Dräyer
9 Jeune garçon — Museum für antike Kleinkunst, Munich — Ph. M.
10 Louve du Capitole — Palais des Conservateurs, Rome — DAI. Rome
11 Ornement de char — Museum für antike Kleinkunst, Munich — Dräyer
12 Tuile ornée d'un masque de Gorgone — Musée de la Villa Giulia, Rome — Dräyer
13 Apollon — Musée de la Villa Giulia, Rome — DAI. Rome
14 Adorante — Brit. Museum, Londres — Ph. M.
15 «Mars de Todi» — Vatican — Dräyer
16 Tête de dieu — Musée de la Villa Giulia — Dräyer
17 Miroir — Museum für antike Kleinkunst, Munich — Dräyer
18 Cratère — Staatl. Museen, Berlin — Dräyer
19 Ornement de fronton — Musée de la Villa Giulia, Rome — Alinari
20 Sarcophage — Musée Tarquinia — Dräyer
21 Couvercle d'urne cinéraire — Musée Guarnacci, Volterra — Dräyer
22 Tête de jeune homme — Louvre, Paris — Auteur
23 Tombe circulaire — Alinari
24 Reconstitution du temple de Véïes — Dräyer
25 Urne — Staatl. Museen, Berlin — Ph. M.
26 Théâtre de Marcellus — Alinari
27 Bas-relief — Louvre, Paris — Mar.
28 Tête de Pompée — Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague — Ph. M.
29 Auguste de Primaporta — Vatican — Anderson, Rome
30 Mausolée d'Auguste — DAI. Rome
31 Fresque — DAI. Rome
32 Tibère — Staatl. Museen, Berlin — Ph. M.
33 Néron — Musée des Thermes, Rome — Anderson, Rome
34 Livie — Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague — Ph. M.
35 Camée de la Sainte-Chapelle — Cabinet des Médailles, Paris — Archives Photographiques, Paris
36 Autel funéraire — Louvre, Paris — Mar.
37 Julia, fille de Titus — Musée des Thermes, Rome — Anderson, Rome

38 Titus — Vatican — Alinari
39 Bas-relief de l'Arc de Triomphe de Titus — Auteur
40 Bas-relief de l'Arc de Triomphe de Constantin — Alinari
41 Colonne aux roses — Musée du Latran, Rome — DAI. Rome
42 Trajan — Musée des Thermes, Rome — DAI. Rome
43 Sabine — Musée des Thermes, Rome — Anderson, Rome
44 Antinoüs — Vatican — Ullstein
45 Apothéose de Sabine — Palais des Conservateurs, Rome — DAI. Rome
46 Colonne de Marc-Aurèle — DAI. Rome
47 Marc-Aurèle — Musée des Thermes, Rome — DAI. Rome
48 Caracalla — Staatl. Museen, Berlin — Ph. M.
49 Gallien — Musée des Thermes, Rome — DAI. Rome
50 Piliers de marbre — Musée du Latran, Rome — Anderson, Rome
51 Arc de Triomphe de Septime Sévère — Alinari
52 Eutrope — Kunsthist. Museum, Vienne — Ph. M.
53 Constantin — Palais des Conservateurs, Rome — DAI. Rome
54 Trebonianus Gallus — Metropolitan Museum of Art, New York — Ph. M.

Figures au trait dans le texte

1 Nécropole de Cerveteri — Dessiné d'après H. Kähler, Rom und seine Welt, 1960, Erläuterungen, p. 37
2 Tombeau à coupole — Dessiné d'après une photographie de Alinari
3 Temple de Jupiter Capitolin — D'après W. Zschietzschmann, Kunstgeschichte der Griechen und Römer, p. 219, fig. 160
4 Signia — D'après W. Zschietzschmann, Handbuch, p. 73, fig. 64
5 Basilique Julia — W. Zschietzschmann, Kunstgesch. der Griechen und Römer, p. 223, fig. 162
6 Théâtre de Marcellus — D'après H. Kähler, Rom und seine Welt, 1960, Erläuterungen, p. 143
7 Temple de Fortuna Augusta, Pompéi — D'après W. Zschietzschmann, Handbuch, p. 93, fig. 84
8 Plan d'une maison romaine — D'après W. Zschietzschmann, Kunstgesch., p. 303
9 Maison du faune, Pompéi — D'après A. Maiuri, Führer Pompeji, 1953, fig. 9
10 Forums impériaux — D'après W. Zschietzschmann, Kunstgesch., p. 225, fig. 164
11 Mausolée d'Auguste — D'après H. Kähler, Rom und seine Welt, op. cit., p. 145
12 Palais des Flaviens — Redessiné d'après P. Romanelli, Der Palatin, 1951
13 Palais des Flaviens, reconstitution — D'après W. Zschietzschmann, Kunstgesch., op. cit. p. 226, fig. 165
14 Colisée — D'après D. S. Robertson, A Handbook of Greek and Roman Architecture, 1954, p. 284
15 Thermes de Trajan — D'après W. Zschietzschmann, Handbuch, p. 114, fig. 109
16 Panthéon — D'après H. Kähler, op. cit., p. 280
17 Temple de Vénus et Roma — D'après H. Kähler, Rom und sein Imperium, 1962, p. 18
18 Thermes de Dioclétien — D'après W. Zschietzschmann, Kunstgesch., p. 317
19 Palais de Dioclétien — D'après W. Zschietzschmann, Handbuch, p. 120, fig. 115
20 Basilique de Constantin — D'après H. Kähler, Rom und sein Imperium, 1962, p. 214
21 Basilique de Constantin — D'après W. Zschietzschmann, Kunstgesch., p. 227, fig. 166
22 Thermes impériaux de Trèves — D'après W. Reusch, Die Kaiserthermen in Trier, p. 6

(les figures 1, 2, 12 et 14 ont été redessinées par Renate Renzel)

Planches en couleurs

Couverture: Tarquinia. Peinture murale — Dräyer

I Convive étendu — Dräyer
II Peinture d'une villa à Boscoreale — Musée National, Naples — Dräyer
III Peinture murale d'Herculanum — Musée National, Naples — Dräyer
IV Peinture murale de Stabiae — Musée National, Naples — Dräyer
V Auguste — Brit. Museum, Londres — Ph. M.
VI Peinture murale d'Herculanum — Musée National, Naples — Ph. M.
VII Peinture murale à Pompéi — Prof. Dr. H. Kähler
VIII Thermes impériaux de Trèves — Rheinisches Landesmuseum, Trèves

(les planches N° V—VIII ont été reproduites avec l'autorisation des Archives Holle, Baden-Baden).

10/4006 Étrusques/Rome

TABLE DES MATIÈRES

L'ART DES ÉTRUSQUES

Le peuple et sa civilisation 7

Le septième siècle 10

Le sixième siècle 16

Le cinquième et le quatrième siècles 25

L'art hellénistique 31

L'architecture 38

L'ART ROMAIN

L'influence grecque 49

L'art républicain 52

L'art augustéen 74

L'art au 1er siècle après J.-C. 84

L'art au 2e siècle après J.-C. 99

L'art au 3e siècle après J.-C. 116

L'art du 4e siècle après J.-C. et du Bas Empire 126

Sources des illustrations 143

Si vous êtes intéressé par la question, vous trouverez plusieurs ouvrages sur le monde romain aux EDITIONS PAYOT, PARIS.

ALTHEIM, F., professeur à l'Université libre de Berlin: *Le déclin du monde antique.*

— *La religion romaine antique.*

BABELON, J., conservateur du Cabinet des Médailles: *Le portrait dans l'antiquité,* d'après les monnaies.

BAKER, G. P.: *Le règne de Tibère.*

BAYET, J., membre de l'Institut: *Histoire politique et psychologique de la religion romaine.*

FRANZERO, C. M.: *Néron, sa vie et son temps.*

GÖRLITZ, W., *Marc-Aurèle,* empereur et philosophe.

HARMAND, L., professeur à l'Université de Caen: *L'Occident romain.* Gaule. Espagne. Bretagne. Afrique du Nord (31 av. J.-C. à 235 ap. J.-C.).

HATT, J. J., professeur à l'Université de Strasbourg: *Histoire de la Gaule romaine.* Préface de Jérôme Carcopino, de l'Académie Française.

KORNEMANN, E., professeur à l'Université de Munich: *Tibère.*

LAPEYRE, C. G. et. A. PELLEGRIN: *Carthage latine et chrétienne.*

WALTER, G.: *Brutus,* et la fin de la République romaine.

WARMINGTON, B. H., lecteur d'histoire ancienne à l'Université de Bristol: *Histoire et civilisation de Carthage.*

WEIGALL, A.: *Marc-Antoine.*

— *Néron.*

etc.

Petite Bibliothèque Payot

56 titres parus à fin 1963!

Cette collection vous propose:

dans un format de poche
à un prix modique
dans une présentation soignée
et en édition intégrale

une bibliothèque moderne qui vous fera faire le tour des connaissances humaines

Histoire
Philosophie
Religion
Psychologie
Sociologie
Sciences
etc.

le vol. simple 3,60
*le vol. fort 4,80
**le vol. double 6,00
***le vol. triple 7,20

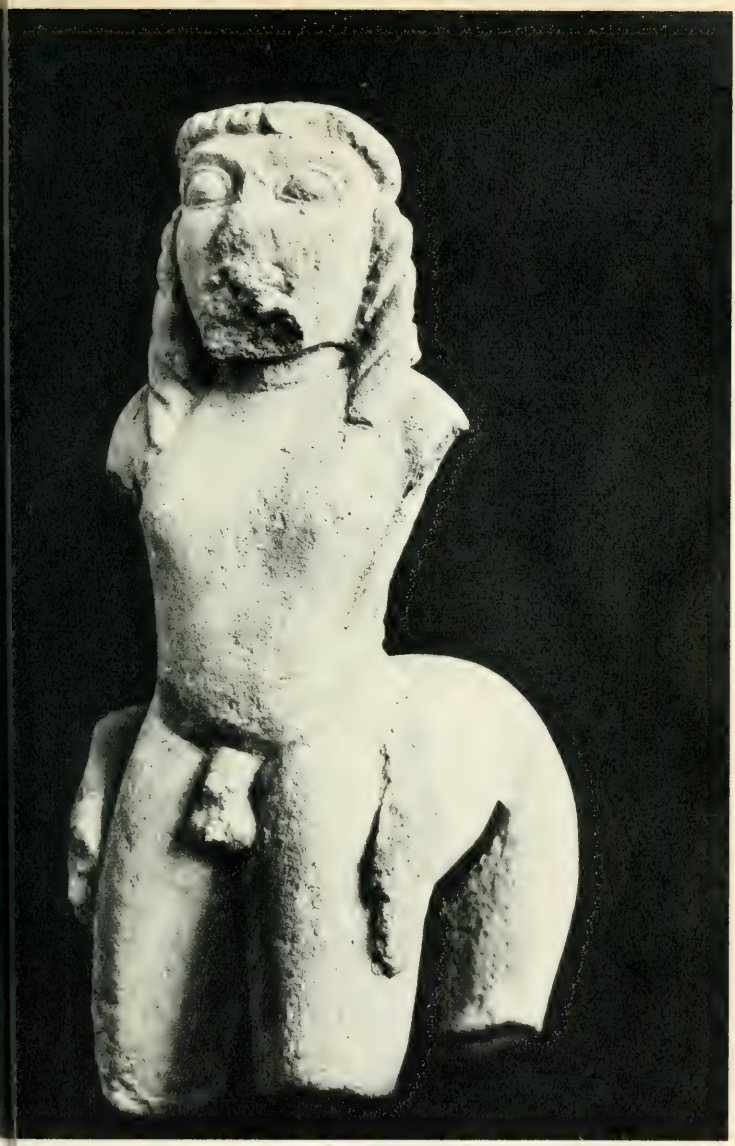
Edition Payot, Paris
106, boulevard Saint-Germain, Paris 6e

Boule d'or à plaques en or. Cerveteri. 1re moitié du 7e s. av. J.-C.
32 m.

3 Urne cinéraire anthropomorphe sur un trône. Solaia. 2e moité du 7
s. av. J.-C. H: 0,74 m.

2 Urne cinéraire anthropomorphe à boucles d'oreilles en bronze. Castiglio
del Lago. Milieu du 7e s. av. J.-C. H: 0,445 m.

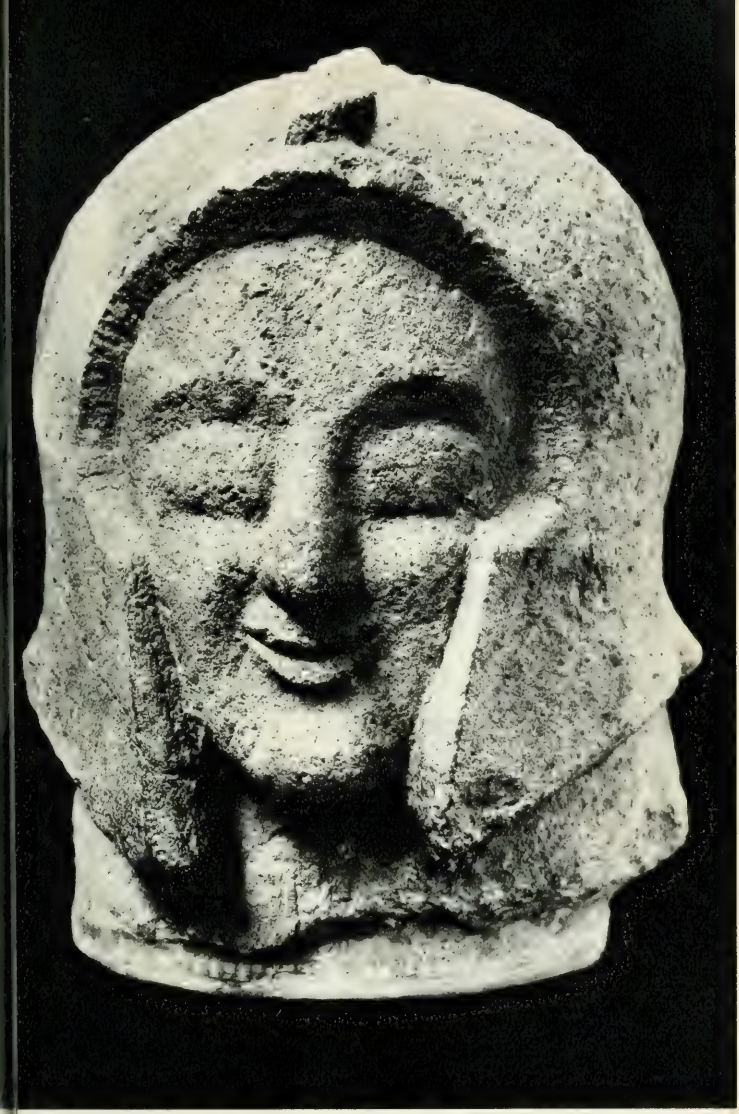
4 Buste de femme sortant d'un pilier monolithique. Chiusi. Début du 6e s. av. J.-C.



Centaure. Ornement funéraire en pierre. Vulci. 600 env. av. J.-C.
H: 0.77 m. L: 0.80 m.

6 Sarcophage d'argile. Cerveteri. 2e moitié du 6e s. av. J.-C. H: 1,40 m. L: 2 m. P: 0,70 m.

7 Urne ornée de jeunes danseuses en bas-relief. Chiusi. Fin du 6e s. av. J.-C. H: 0,38 m. L: 0,63 m. P: 0,33 m.



Tête colossale de guerrier. Orvieto. 530—520 av. J.-C. H: 0,43 m.

9 Jeune garçon au pot d'onguent. Statuette de bronze. Vulci. Dernier quart du 6e s. av. J.-C. H: 0,095 m.

o La Louve du Capitole. Bronze. Fin du 6e s. av. J.-C. (Romulus et émus sont une adjonction postérieure: de la Renaissance.)

Ornement de char: Gorgone et animaux. Bronze. Castel San Mariano, ès de Pérouse. Vers 500 av. J.-C. H: 0,432 m. L: 0,595 m.

12 Tuile ornée d'un masque de Gorgone. Terre cuite. Véïes. Vers 500 av. J.-C. H: 0,485 m.

13 Apollon. Terre cuite. Véïes. Vers 500 av. J.-C. H: 1,75 m ▶

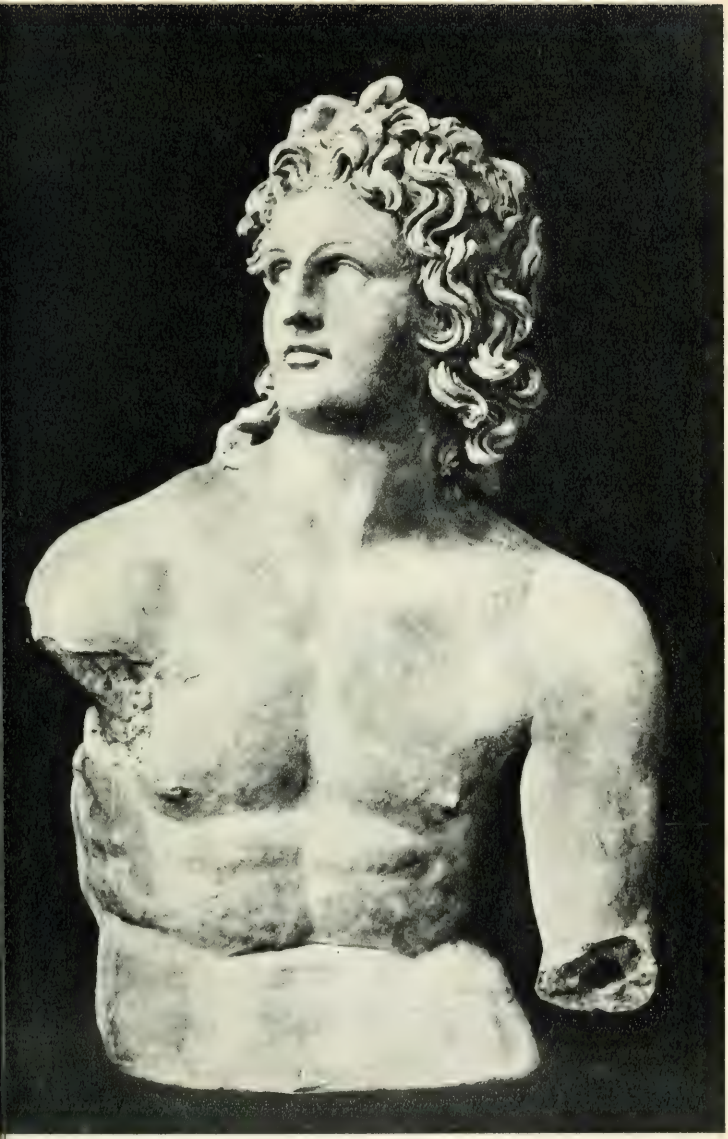
4 Adorante. Statuette en bronze.

15 Le « Mars de Todi ». Statue en bronze. 380—370 av. J.-C.
H: 1,42 m.

6 Tête de dieu en argile. Città Castellana. Vers 400 av. J.-C. H: 0,16 m.

7 Miroir gravé représentant un couple. Vers 500 av. J.-C. Diam: 0,147 m.

Cratère à anses du « peintre des nonnes ». Volterra. Milieu du 3e s. av. C. H: 0,347 m.



Ornement de fronton: Apollon? Argile. Città Castellana. Vers av. J.-C. H: 0,56 m.

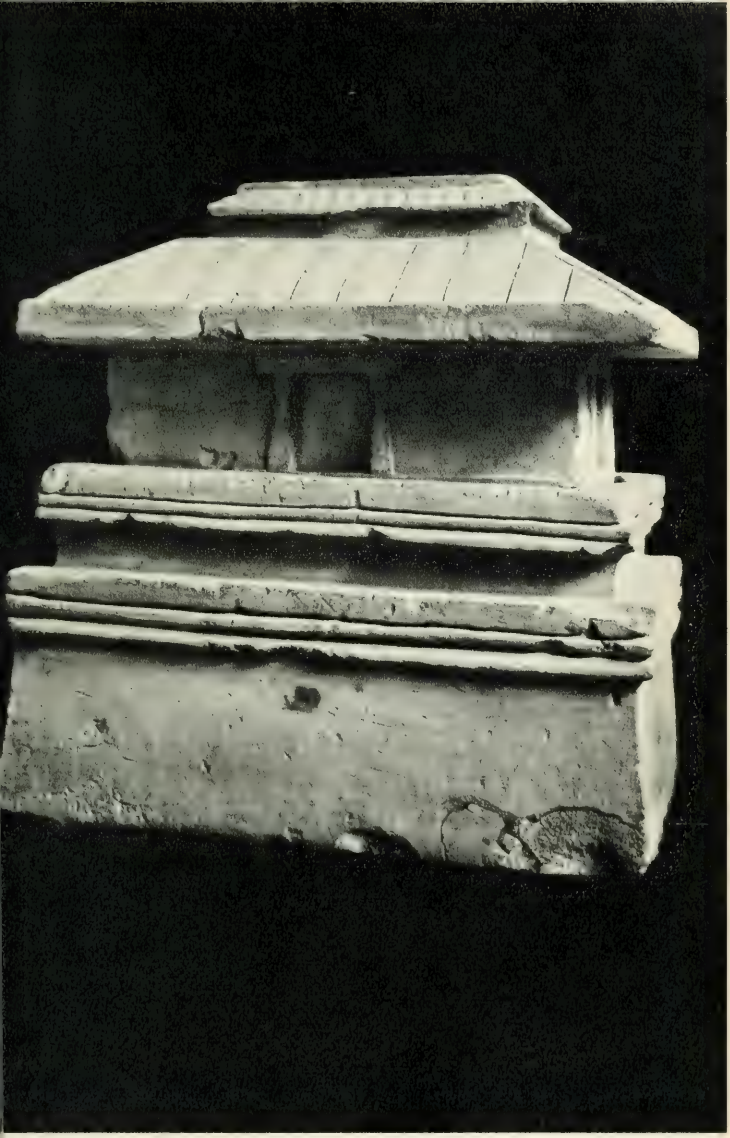
20 Sarcophage de pierre de Laris Punela. Tarquinia.

21 Couvercle d'urne cinéraire, orné d'un couple. Argile. Volterra. Milieu du 1er s. av. J.-C. H: 0,41 m. L: 0,71 m. P: 0,34 m.

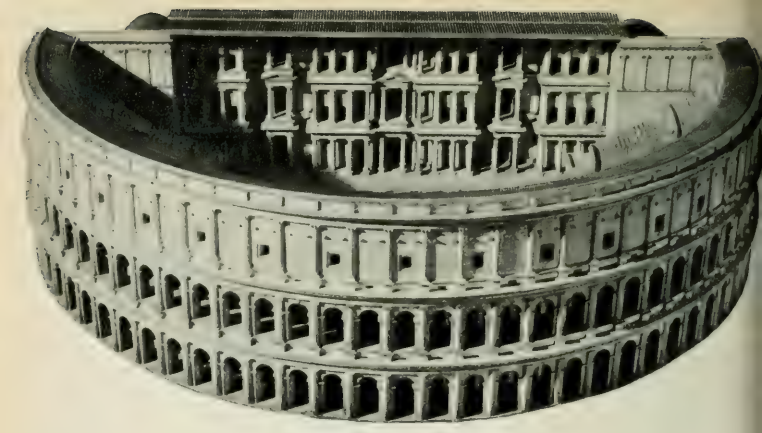
Tête de jeune homme. Bronze. Fiesole. H: 0,29 m.

23 Tombe circulaire des environs de Cerveteri. 6e s. av. J.-C.

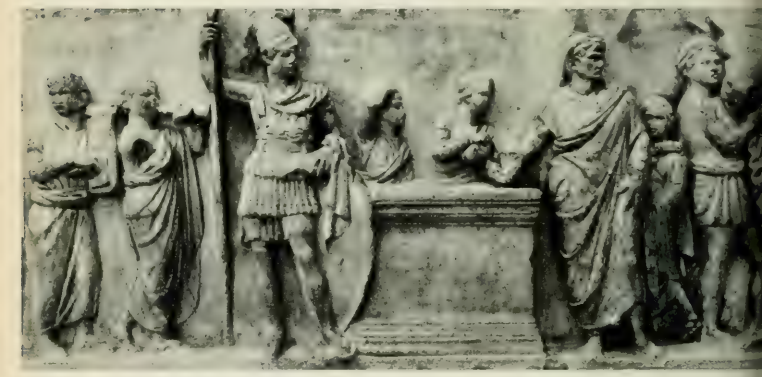
24 Reconstitution du temple de Véïes.



Urne en forme de maison, montée sur un socle. Pierre. Poggio Gaiella.

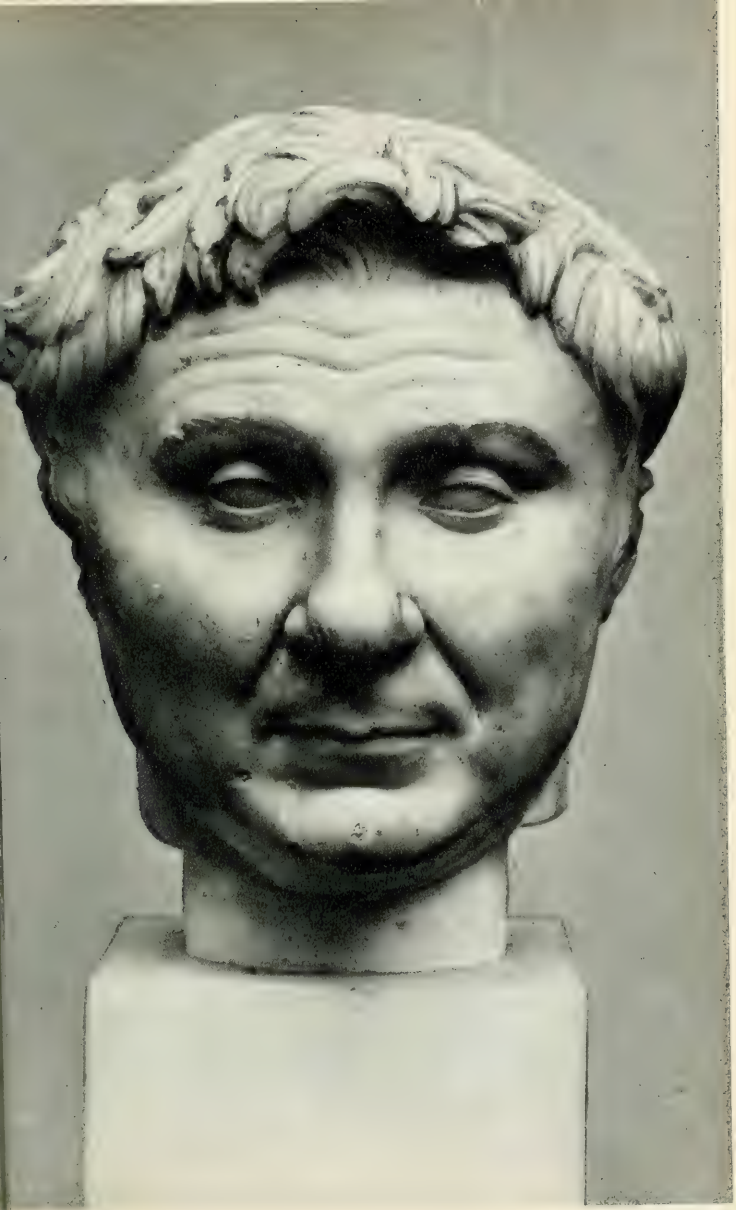


26 Théâtre de Marcellus à Rome. Reconstitution.



27 Bas-relief: Mars assistant au sacrifice du général Domitius Ahenobarbus. Vers 100 av. J.-C.

28 Tête de Pompée. Marbre. Milieu du 1er s. av. J.-C. ▶

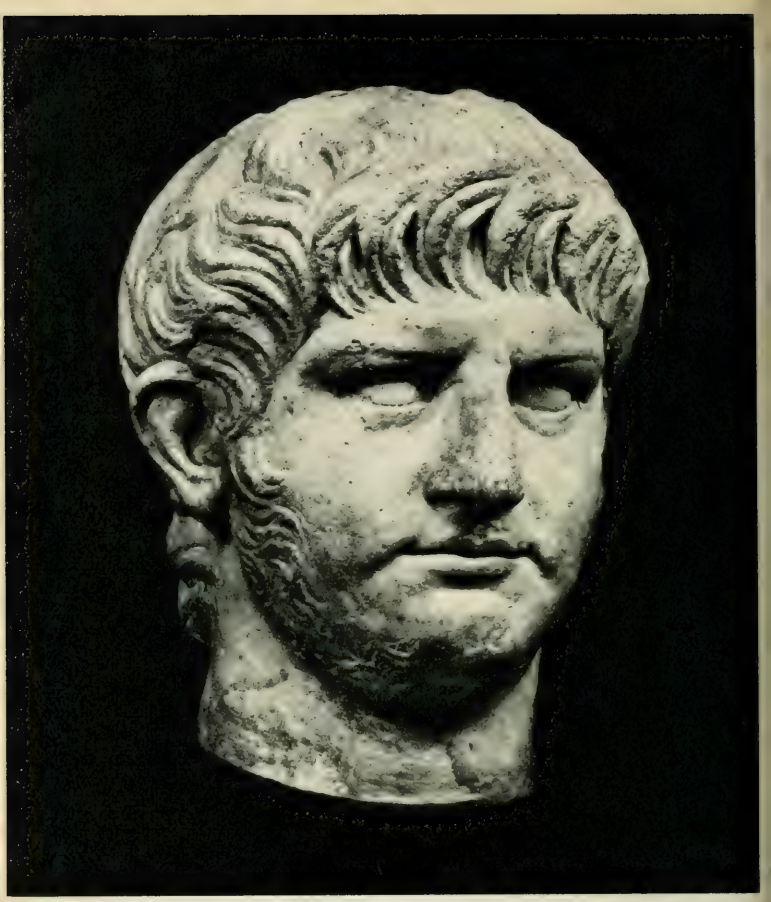


29 Auguste de Primaporta. Statue en marbre. Dernier quart du 1er s
av. J.-C.

30 Mausolée d'Auguste à Rome. (Auguste: 27 av.—14 ap. J.-C.)

1 Fresque de la maison d'Auguste. Rome, Palatin.

2 Tête de Tibère. Marbre. (Tibère: 14—37 ap. J.-C.)



33 Tête de Néron. Marbre. (Néron: 54—68 ap. J.-C.)

34 Buste de Livie. Marbre.

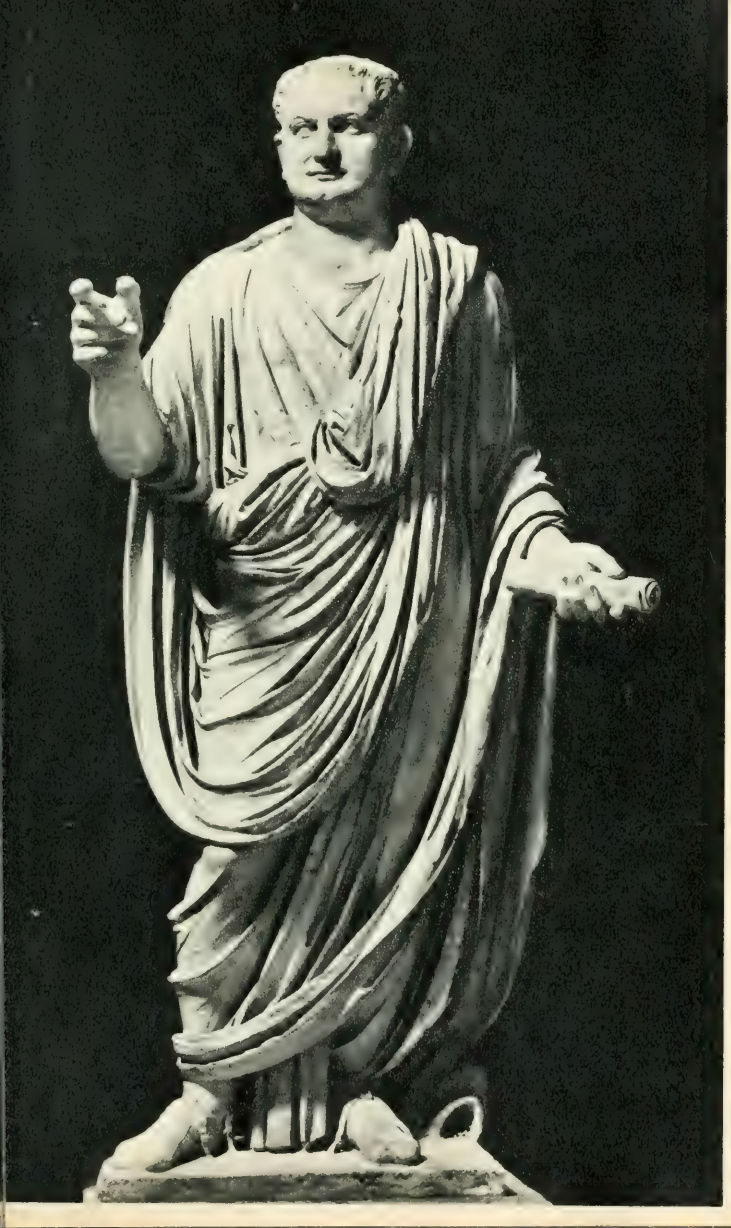
CIPPE SEPULCRALE DI FUNDANIUS CELLIUS

35 Camée dit de la Sainte-Chapelle. Tibère, Livie et autres membres de la famille impériale; en bas: Barbares vaincus; en haut: l'apothéose d'Auguste.

36 Autel funéraire de Fundanius Velinus.

37 Julia, fille de Titus. Buste en marbre.

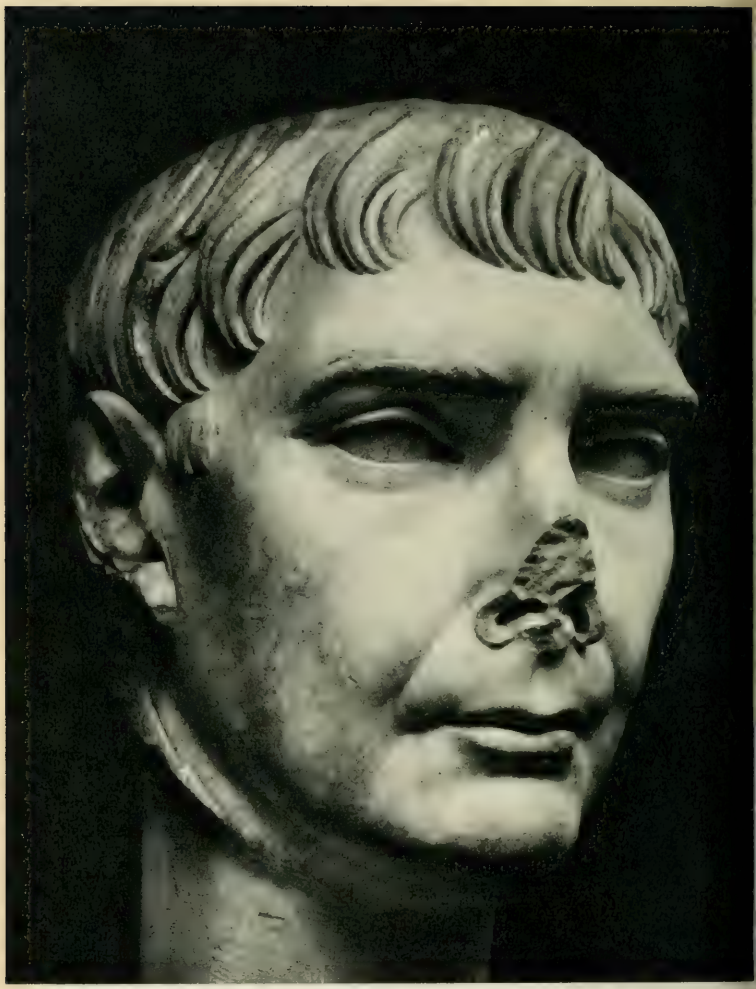
38 Titus, statue en marbre. (Titus: 79—81 ap. J.-C.) ▶



39 Bas-relief de l'Arc de Triomphe de Titus: les dépouilles de Jérusalem dans le cortège triomphal. Rome.

40 Bas-relief de l'Arc de Constantin: Trajan sur le champ de bataille. Rome

41 Bas-relief du tombeau des Hatériens. Colonne aux roses. Rome.

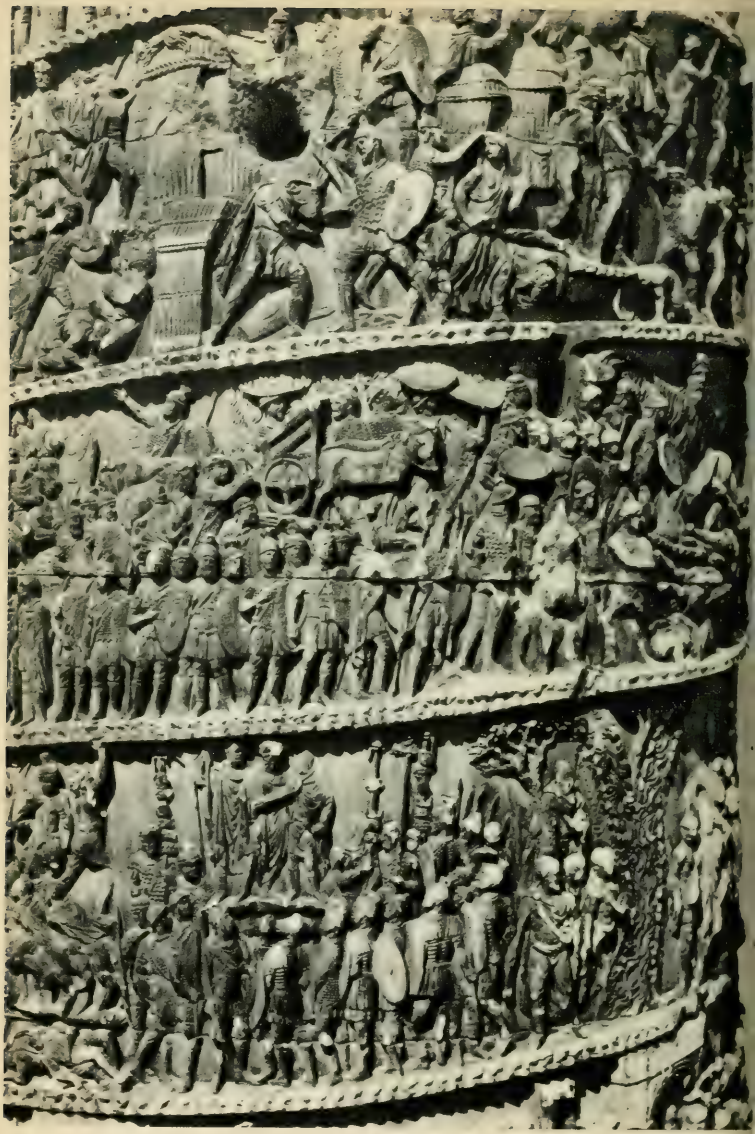


42 Tête de Trajan. Marbre. (Trajan: 98—117 ap. J.-C.)

43 Tête de l'impératrice Sabine. Marbre.

44 Buste d'Antinous. Marbre. Sans doute postérieur à 130 ap. J.-C.

Bas-relief de marbre. Apothéose de l'impératrice Sabine. (Sabine: orte en 136 ap. J.-C.)

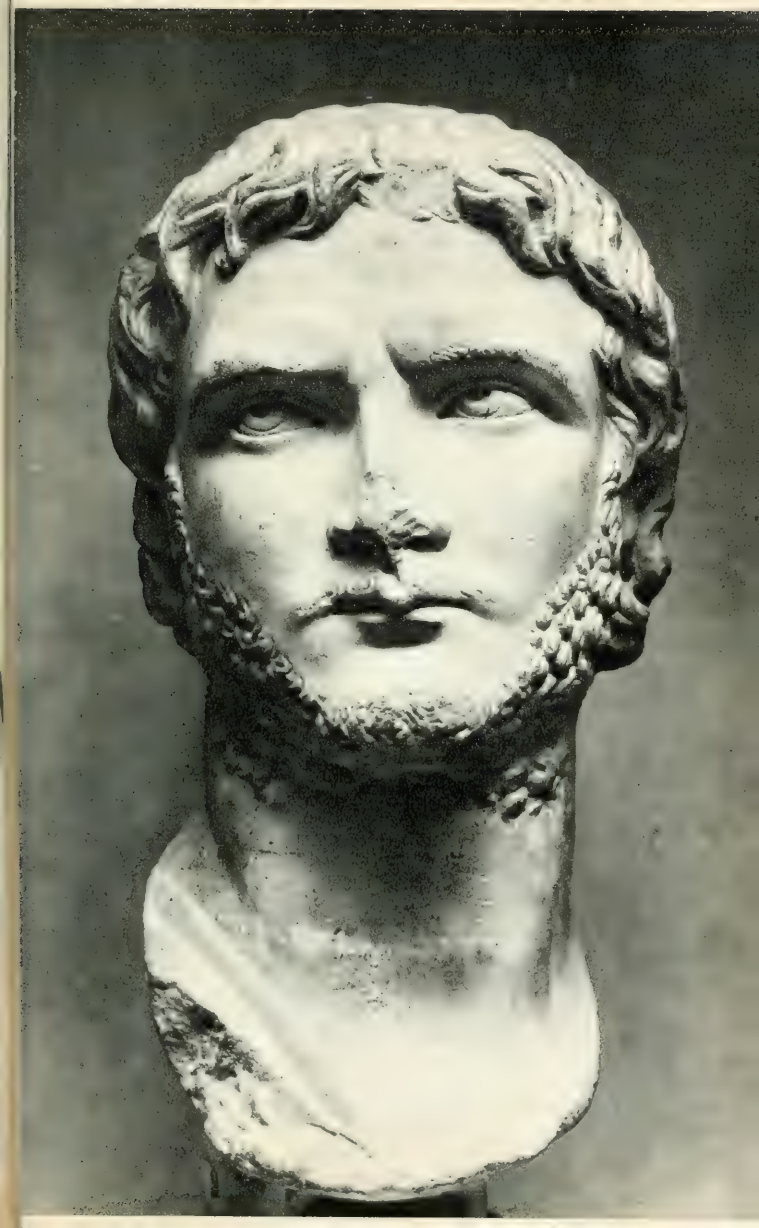


46 Bas-reliefs de la colonne de Marc-Aurèle. Scènes de la guerre contre les Marcomans. Rome.

7 Marc-Aurèle. Marbre. (Marc-Aurèle: 161—180 ap. J.-C.)

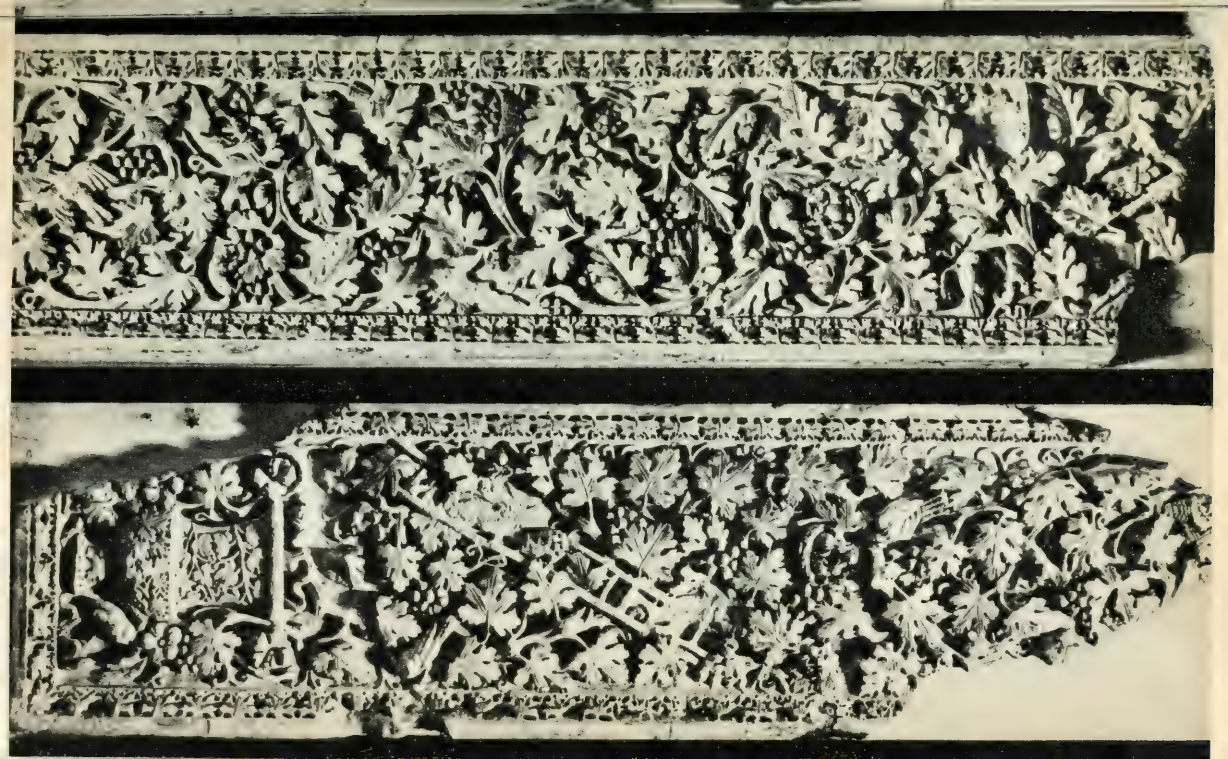
48 Buste de Caracalla. Marbre. (Caracalla: 211—217 ap. J.-C.)

49 Tête de Gallien. Marbre. (Gallien: 253—268 ap. J.-C.) ▶



50 Piliers de marbre ornés de feuilles de vigne et d'oiseaux.

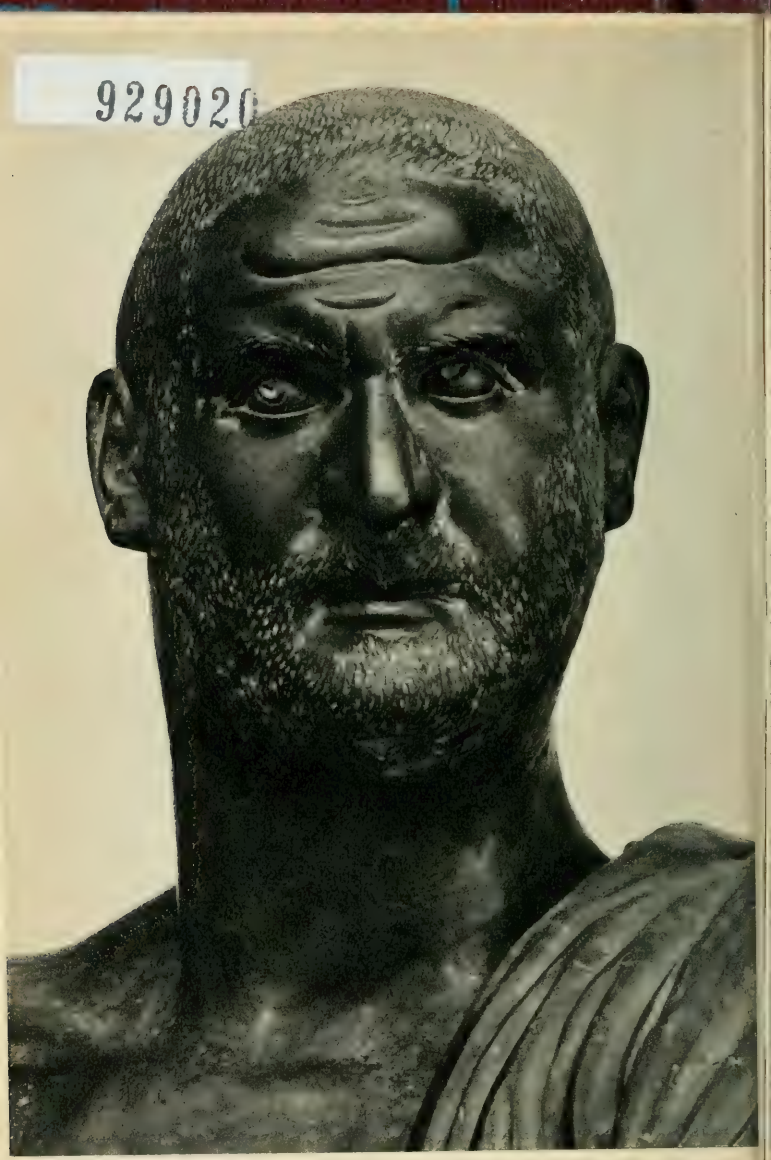
51 Arc de Triomphe de Septime Sévère, au Forum, vu de l'Ouest. Ron
(Septime Sévère: 193—211 ap. J.-C.)



52 Marbre de la décadence. Eutrope.

3 Tête géante de Constantin. (Constantin: 306—337 ap. J.-C.)

929020



54 Tête d'une statue de bronze. L'empereur Trebonianus Gallus. (251—253 ap. J.-C.)